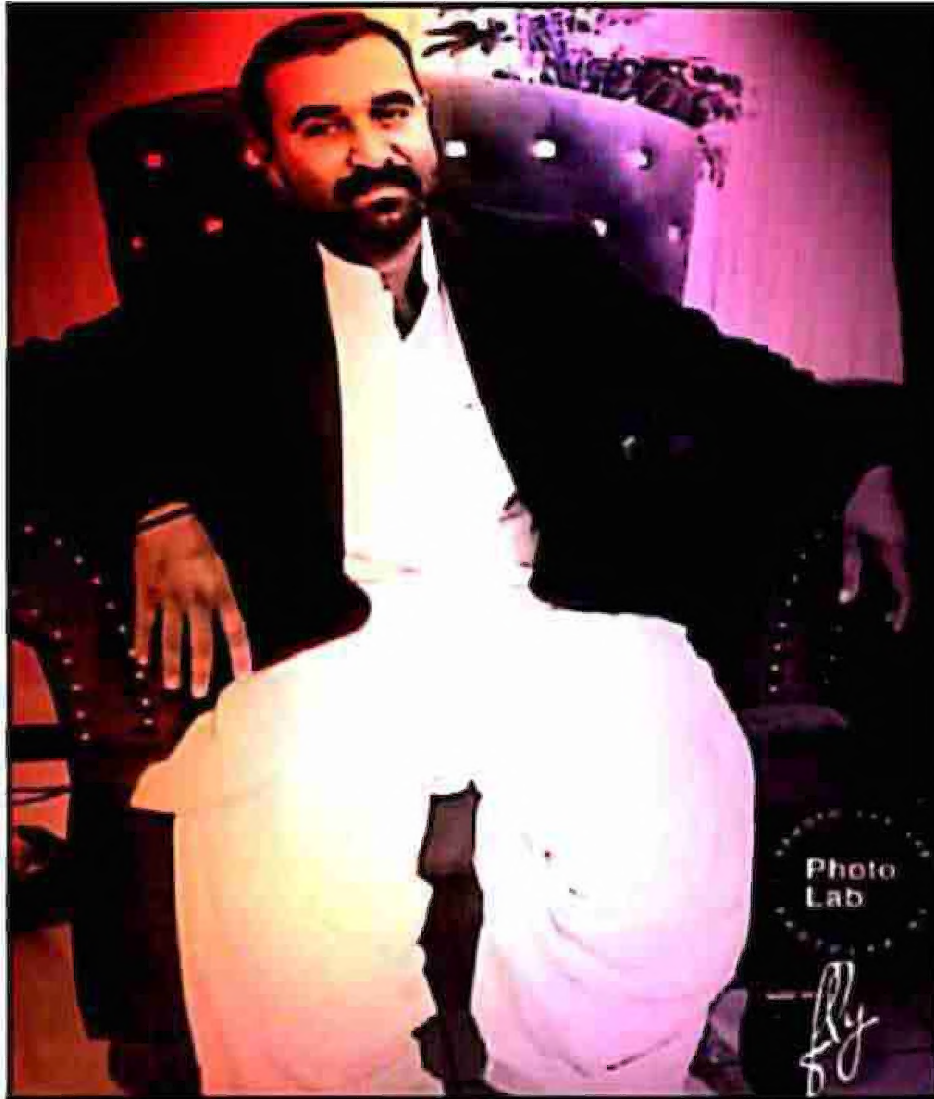


آدبی تنقید

ڈاکٹر محمد حسن

ایم اے، پنی ایچ، ڈی (دک)



PDF By :
Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell Number : +92 307 2128068

Facebook Group Link :

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/>

شائع کرو
ادارہ فریغ آرڈو لکھنؤ

ملنے کا پتہ
انوار بکٹ پو لکھنؤ

مطبوعہ سہ فرارز قومی پریس نادان نجل روڈ لکھنؤ

پاکستان میں ملنے کا پتہ

بینجر مبارک بکٹ پو بندر روڈ مقابل ڈینسوال کراچی ۲

۱۹۵۲ء

انتساب

اُنچھے ہوئے بالوں کے اس مجموعے کے نام

جسے احمد کہتے ہیں

فہرست

۱۴۲	پریم چند کا ورثہ	۱۱	۷	۱	دیباچہ
۱۵۲	مرزا رسوا کی شخصیت	۱۳	۱۱	۲	ادب، زندگی اور سماج
۱۶۵	اقبال اور تیاہندستان	۱۳	۱۸	۳	انداز بیان کے بارے میں
۱۷۲	شہد کے بعد لکھنؤ کا ادب	۱۴	۳۳	۴	مارکسی نظریہ تنقید
۱۸۵	لکھنؤ میں اردو ادب	۱۵	۴۴	۵	جدید اردو شاعری
۲۱۰	اندر سبھا زامانت	۱۶	۶۰	۶	نئے اسالیب نظم
۲۲۰	واسوخت	۱۷	۸۵	۷	جدید ادب پر رومانی اثرات
۲۳۵	غالب کا تصویری غم	۱۸	۹۵	۸	ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ
۲۴۴	اردو ادب پر تصوف کے اثرات	۱۹	۱۰۴	۹	اردو افسانہ
۲۶۹	روایت اور انفرادیت	۲۰	۱۳۱	۱۰	نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات

دیباچہ

یہ میرے تنقیدی مضامین کا پہلا مجموعہ ہے جو لوگ اس کی ورق گردانی محض چند ماہوں کی تلاش یا چند تعریفی اور تحمیدی کلمات کی جستجو کے لئے کرنا چاہتے ہیں ان سے میری مودبانہ درخواست ہے کہ وہ اگلا صفحہ پلٹنے کی زحمت گوارا نہ فرمائیں البتہ ایسے لوگوں کی خدمت میں میں یہ مضامین مسرت کے ساتھ پیش کرتا ہوں جو ادبی تنقید اور اس کے معیار کے متعلق چند خیالات کا مطالعہ پسند کرتے ہیں۔

جہاں تک میرے نظریہ فن اور تنقیدی نقطہ نظر کا سوال ہے مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ میں نے اس مجموعہ کا نام یوں ہی نہیں رکھ دیا ہے ادبی تنقید کے الفاظ میرے مضامین کے بنیادی کردار کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں تک ادب کا تعلق ہے اس کے مطالعے اور مشاہدے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں مثلاً اس کے عمرانی اثرات، سیاسی اور رومانوی زندگی پر اس کے برآمد کا مطالعہ دھبہ کیساتھ کیا جاسکتا ہے، مجھے اس کا قطعی انکار نہیں کہ ادب انسانی زندگی اور اس کے تہذیبی ڈھانچے کو متاثر کرتا ہے اور اس کی تعمیر و تشکیل میں مختلف طریقوں سے حصہ لیتا ہے۔

ان مضامین کا موضوع ادب کا سماجی باخارجی عمل نہیں ہے ادب زندگی اور سماج اور "مارکسی نظریہ تنقید" دونوں میں ادب کے سماجی روابط سے بحث کی گئی ہے لیکن دراصل یہ بحث ادب میں خارجی عوامل کی بحث ہے ادب کے خارجی اثرات کی بحث نہیں ہے۔

اس سماجی اور معاشرتی عمل کے بارے میں میرا یہ عقیدہ ہے کہ ادب کا اعلیٰ ترین حصہ زندگی کو براہ راست نہیں بدلتا وہ نعوں میں باتیں کرنے کا فوری حل دینے سے زیادہ

نسبتہ دیرپا عرصہ سے بحث کرتا ہے، ادبی تاریخ میں بارہا ایسا ہوا ہے کہ وقتی بحران اور قومی المیہ کے لمحوں میں فوری حل دینے والی نگارشات ادب کے درجہ پر متکثر ہوتی ہیں لیکن ایسی نگارشات اصولی حیثیت نہیں رکھتیں اصولوں کی مثنیات میں سے ہیں۔

ادب کا سماجی عمل قوموں کے ہاتھ میں ہتھیا رہنے سے زیادہ ان کے خوابوں کو بدلنے اور ان کی آرزوؤں کو ڈھالنے کا عمل ہے ادب محض آج کے لمحے سے مطمئن ہونے کی بجائے کل کے انسان کو ڈھالنا چاہتا ہے، اقبال کے الفاظ میں نوجوانوں کی آرزو میں برآنے کی دعا کرنے کی بجائے ان کی آرزو بدل جانے کی دعا اور تدبیر کرتا ہے۔ صرف ان کا خون گرانا تو دوسرے ذرائع سے بھی ممکن ہے۔

ادبیات کا کام کسی قوم کے کل کا تعین ہے۔ اس کے نوجوانوں کی سرشت، ان کی آرزوؤں، تمناؤں اور زندگی کی طرف اس کے لائحہ عمل کو ڈھالنے کا ہے، شاید اسی کام کو ارسطو نے جذبات کی تطہیر یا کتھارسس سے تعبیر کیا تھا جسے آگے چل کر لوگوں نے پیغام رسانی یا اخلاق کی تعلیم دینے کے معنوں میں تعبیر کر لیا۔

ادبیات قوموں کے خواب اور آرزو مندی کو صرف اسی وقت بدل سکتے ہیں جب وہ قوم کے جذباتی وجود پر مضبوط گرفت رکھتے ہوں، یہاں ایک طرف یہ بات ضروری ہے کہ ادیب اپنے ذاتی تجربات، مشاہدات اور فکر کو قوم کے اجتماعی تجربات اور ذرائع انظار میں ڈھال کر پیش کرے اور دوسری اہم بات ہے واقعات کی طرف ایک ادبی نقطہ نظر کی ضرورت۔ یہ ادبی نقطہ نظر کیا ہے؟ میرے نزدیک اشیا اور واقعات کے مطالعہ کے مختلف طریقے ممکن ہیں کہیں کہیں یہ طریقے ایک دوسرے سے مل جل کر ایک بھی ہو جاتے ہیں لیکن ہر حالت میں مختلف نقاط نظر مختلف زاویوں پر زور دیتے ہیں، ایک صحافی کے نزدیک واقعہ کی ہنگامی

نہایت اہم ہے وہ صرف وقتی قدروں اور ان میں پیدا شدہ ہنگامی دلچسپی پر نظر رکھتا ہے ایک سیاست داں ایک واقعہ کو اس خیال سے پرکھتا ہے کہ وہ اس کی لڑائی میں کس طرح کام آسکتا ہے اور وہ اس سے کس طرح فائدہ اٹھا سکتا ہے۔

لیکن ادبی نقطہ نظر اس واقعہ کی عام انسانی قدروں تک پہنچتا ہے مجھے ان چند انسانی گنی عام انسانی قدروں کے وجود کا اعتراف ہے جو ہر عہد میں بدلتی تو رہی ہیں لیکن کبھی مٹی نہیں ہیں جب تک انسان پیدا ہوتے اور مرتے رہیں گے جب تک ان کی پیدائش اور افراکش نسل کا سلسلہ جنسی زندگی سے متعلق رہے گا اس وقت تک زندگی اور اس کے لئے کشاکش محبت اور نفرت، بھوک اور اسی قسم کے دوسرے مسائل انسانوں کی عالمگیر برادری کے لئے ابدی بنے رہیں گے یہی وجہ ہے کہ باوجودیکہ آج ٹیکسیر کے طرز میں لکھے ہوئے ادبی شہ پارے حرف آخر نہ سمجھے جائیں گے، ٹیکسیر آج بھی پڑھا جاتا ہے جبکہ اس دور کی ہنگامی ادبیات بھلائی جا چکی ہیں، یہی ایک بات ادب میں فنی حسن اور صحت مندر نقطہ نظر کی سب سے بڑی ضمانت ہے۔ میرا ایمان ہے کہ عظیم ادب کسی نقطہ نظر، کسی لگن، یا کسی عظیم آدرش کے بغیر تکمیل نہیں پاسکتا اور یہ بات طے ہے کہ عظیم آدرش ادب کی باہر کی دنیا سے آنا چاہئے کیونکہ ادب ساری دنیا سے الگ اپنی دنیا نہیں بساتا، جس قدر ادب کا نقطہ نظر حوصلہ افزا، ایمان پرور اور تابناک ہوگا اسی قدر اس کے شعروادب میں بھی رنگ اور نور کی افراط ہوگی، اسی منزل پر آکر ادب برائے ادب، اور ادب برائے زندگی کی بخشش مہل معلوم ہونے لگتی ہیں ادا لہذا کے قائل یقیناً اس حد تک صحیح ہیں کہ ادبی حسن اور ادبی اندازِ نظر کے بغیر کوئی فن پارہ ادب کے دائرے میں شامل نہیں ہو سکتا اور دوسرے کے ماننے والے اس حد تک بالکل درست بات کہتے ہیں کہ کسی عظیم آدرش کی لگن اور عروجِ حیات کو سنوارنے کے جذبے کے بغیر ادب میں

عظمت پیدا نہیں ہو سکتی۔

دونوں ایک دوسرے کے برعکس ہونے کی بجائے ایک دوسرے کے معاون ہیں
جدید اردو ادب میں عرصے تک انداز بیان اور مواد کی بحث چلتی رہی ہے، میرے نزدیک
واقعات اور اشعار، خواہ وہ ہنگامی ہوں یا غیر ہنگامی، عام انسانی قدروں کے پس منظر میں
دیکھی جائیں اور انہیں ادبی نقطہ نظر سے مطالعہ کیا جائے تو عظیم ادب کا موضوع بن سکتی ہیں لیکن
جب تک ہم ابدی قدروں کے وجود فنی حسن کی ضرورت اور ادب کے مخصوص سماجی طریقہ کار
کو نہیں سمجھیں گے ادبی بحر ان کا یہ دور ختم نہ ہو گا۔

ان بنیادی عناصر کی تلاش میرا موضوع ہے، اس تلاش کو میں نے کلاسیکی اور جدید
ادبیات کے ادوار میں جاری رکھنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ چند ابتدائی نقوش ہیں
لیکن اگر نگارشات اس بات کا احساس دلا سکیں کہ آج کی ادبی تنقید کا اہم ترین فریضہ
یہ ہے کہ وہ اردو ادب کا مطالعہ ہندوستان کے تہذیبی پس منظر میں ماضی کے سماجی، فنی اور
جمالیاتی شعور کے ساتھ کرے تو میں مطمئن ہو جاؤں گا۔

ان مضامین کو میں نے تقریباً اسی شکل میں پیش کر دیا ہے جس میں وہ پہلے چھپ چکے ہیں
ایسی صورت میں بہت سی باتوں، ترکیبوں اور تجزیاتی پس منظر کی تکرار ناگزیر سی تھی ممکن ہو
آئیں کہیں ظاہری تضاد بھی نظر آئے اور یہ صحیح ہے کہ پچھلے آٹھ سال میں میں نے بہت کچھ
سیکھا، بہت کچھ قبول اور رد کیا ہے اسی خیال سے ہر مقالہ کا سن تصنیف دے دیا گیا ہے
پھر بھی اگر ذرا سنجیدگی سے غور کیا جائے تو ان میں تضاد کی بجائے ہم آہنگی کا احساس ہو گا۔

محمد حسن

لکھنؤ
۲۰ جولائی ۱۹۵۴ء

ادب، زندگی اور سماج

ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو سمجھنا تسلیم کرتے ہیں وہ جمالیات پرست بھی جو کبھی علانیہ اور کبھی پس پر وہ ادب برائے ادب کے گن کاٹتے رہے ہیں اور ادب کی مستقل اور مقصود بالذات وحدت میں ایمان رکھتے آئے ہیں، ہاں انہوں نے اس باہمی تعلق کو طرح طرح سے دھندلا کرنے اور اس کی مختلف تاویلیں کرنے کی ضرورت کو محسوس کیا ہے۔

آج کے ادیب کے لئے تو یہ رابطہ اور بھی واضح ہو گیا ہے مختلف حلقوں اور علاقوں میں بڑی ہوئی زندگی نے اپنے آپ کو ایک عالمگیر وحدت میں اس طرح منظم کر لیا ہے کہ آج انسانی فکر و عمل کا کوئی شعبہ بھی اس وحدت کو نظر انداز نہیں کر سکتا۔ یہاں تک کہ ادیب و نقاد بھی کسی نہ کسی حد تک متفق رہتے ہیں لیکن جب زندگی اور ادب کے اس باہمی رابطے کی حقیقی نوعیت کے تعین کا سوال اٹھتا ہے تو ادیب اور نقاد کئی صفوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں۔

در اصل زندگی ایک منظم کافی ہوتے ہوئے بھی نہایت ہی متنوع اور رنگارنگ

حقیقت ہے۔ آخر ہم زندگی سے کیا مراد لیتے ہیں؟

زندگی سے عام طور پر سماجی زندگی مراد لی جاتی ہے، ظاہر ہے کہ سماجی زندگی

مختلف انفرادی زندگیوں سے مرکب ہے مگر وہ صرف انفرادی زندگیوں کا مجموعہ نہیں ہے۔ انفرادی زندگی دراصل سماجی زندگی کا ایک مظہر ہے اور کسی بھی شخص کی زندگی عام طور پر اسی حد تک قابل توجہ اور دلچسپ ہو سکتی ہے جب تک وہ سماجی زندگی کی روشنی میں سمجھی جاسکے اور جس میں وہ عام انسانی جذبات سے ہم آہنگ ہو، پاگل یا مرلین انسان کے خیالات اور خواہشات عام لوگوں سے مختلف ہوتے ہیں اور اسی لئے وہ ماہرین نفسیات کے لئے تو دلچسپ ہو سکتے ہیں مگر ادب کا موضوع نہیں بن سکتے، ادب میں غیر معمولی اور غیر مجلسی ذہنوں کی تصویریں کھینچی گئی ہیں مگر صرف اسی حد تک جہاں یہ سماجی شعور کی سرحدوں کو چھوتی ہیں اور عام انسانوں کی سمجھ میں آ سکتی ہیں چنانچہ ادب کا بنیادی موضوع انفرادی زندگیوں سے صرف اسی حد تک تعلق رکھتا ہے جہاں تک وہ سماجی شعور کی آئینہ دار ہیں اور اس کے تنوع کو پیش کرتی ہیں۔

انفرادیت پرست فنکاروں نے یہ دلیل بار بار پیش کی ہے کہ انفرادی ذہن بھی بالآخر سماجی زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے اور وہ ادیب بھی جو صرف اپنی نفسیاتی الجھنیوں کی عکاسی کرتے ہیں دراصل زندگی ہی کے عکاس ٹھہرتے ہیں۔ یہ غلط فہمی میکانیکی نقطہ نظر سے پیدا ہوتی ہے جو انسانی ذہن کو مادے کی مجہول پیداوار سمجھتا ہے اور پھر انفرادی شعور کو مجلسی شعور کا عکس قرار دیتا ہے جو حقیقت انسانی ذہن مادے کی پیداوار ہوتے ہوئے بھی مادے کی ترتیب و تشکیل میں مٹی حصہ لیتا ہے اور اسی طرح جہاں انفرادی شعور مجلسی شعور کا عکس ہے وہاں فرد جماعت اور سماج کے شعور کا باعمل معمار بھی ہے اس لئے ہر انفرادیت پرست داخلی ادیب اور شاعر زندگی کا عکاس نہیں کہا جاسکتا۔

جب ادب کے سلسلے میں زندگی کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے

انفرادی اور داخلی بے راہ روی مراد لینے کے بجائے سماجی زندگی اور اس کے وہ مظاہر مراد ہوتے ہیں جو انفرادی اور اجتماعی شکلوں میں ملتے ہیں۔

لیکن محض سماجی زندگی کہہ دینے سے بھی مسئلہ حل نہیں ہوتا۔ سماج بذاتِ خود ایک عظیم اور وسیع ادارہ ہے اور اس کے روپ اتنے رنگا رنگ ہیں کہ ان میں وحدت پانا بھی آسان نہیں۔

سماجی زندگی مختلف دائروں میں بٹی رہی ہے۔ تالیخ گواہ ہے کہ زندگی نے مختلف لوگوں کو اپنی بظہونی کے مختلف پہلو دکھائے ہیں کسی کے لئے اس کے پاس بسترِ سنجاب و سحر کے سوا اور کچھ نہ تھا اور کچھ لوگوں کے لئے وہ کاوش بیداری بنی رہی اس طبقہ داری تقسیم نے ایک طبقہ کو دولت اور فرصت کی نعمتیں سونپ دیں اور دوسرے کو عسرت اور کام کے مستقل فرائض اور اس بنیادی تقسیم کے درمیان کئی طبقے کئی گروہ اس طرح جھولتے رہے کہ کبھی مشرقی افق کو چوم آئے تو کبھی مغرب میں پھلتی ہوئی شفق سے لذت یاب ہوئے، بہر حال جب سماجی زندگی کا سوال اٹھتا ہے تو اس کے ساتھ طبقہ داری تقسیم بھی سامنے آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ سماجی زندگی سے لغوی طور پر تو وہی زندگی مراد لینی چاہئے، جسے سماج کا زیادہ تر حصہ گذارتا ہے جسے عوام کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ یہ کبھی سچ ہے کہ اکثریت ہر عہد میں ناداروں اور محنت کشوں کی رہی ہے لہذا اصولاً تو ادب کا موضوع محنت کشوں کی زندگی اور اس زندگی کے مختلف پہلوؤں ہی کو ہونا چاہئے لیکن یہاں ہمیں ایک نئے تضاد سے دوچار ہونا پڑتا ہے۔

جس دن انسان نے کم محنت سے اور کم وقت میں اپنی ضرورت سے زیادہ اشیاء فراہم کر لینے کا گریکھا ہے اور تقسیم کار نے عملی شکل اختیار کی ہے اسی دن ادب اور

فن کی دو شیرہ نے ان لوگوں کے شانوں پر اپنی زلف بکھرا دی جن کے پاس لذت کوشی کے لئے وقت تھا اور دیکھنے، سوچنے سمجھنے کے لئے فرصت۔ اس طرح ادب کی تخلیق اس لذت لینا، اس تک دسترس رکھنا، ان ہی لوگوں کے لئے وقت ہوتا گیا جو سماجی زندگی میں اقلیت کی حیثیت رکھتے تھے، شاعر گاتار، مصور رنگ آمیزی کرتا رہا، رفاصہ ناچتی رہی اور شبستان کے باہر فن کا اصل موضوع انسانیت سربرہنہ پھرتی رہی زندگی شبستانوں میں اسیر کی گئی اور اس طرح ادب اور زندگی کے درمیان ایک طلائی دیوار حائل ہونے لگی۔

یہاں اس بحث کی گنجائش نہیں کہ آرٹ اور فن نے کس طرح سماجی ارتقا میں طبقہ داری تقسیم کا آہنگ قائم رکھا ہے لیکن یہ ظاہر ہے کہ تعلیم اور مذاق سلیم ہی طبقہ کی میراث رہی ہیں۔ سماجی زندگی کا کارواں پیچ در پیچ راہوں سے ہو کر گزرا ہے اور ادب نے بھی میر کارواں کے فرائض انجام دے دیں۔

تو پھر اس تضاد کے پیش نظر فن کار کے لئے سماجی زندگی کے کیا معنی ہوں گے؟ افراد کی زندگی کے تجربے مختلف اور متنوع ہوتے ہیں لیکن اگر ان مختلف تجربوں میں مشترک تجربوں کی تلاش کی جائے تو ہم ان میں کسی طبقہ کے سماجی تجربوں کا عکس دیکھ سکتے ہیں ماحول انسانی ذہن کو متاثر کرتا ہے اور فکر و تخیل کو اپنے رنگ میں رنگ دیتا ہے ایسی صورت میں ہر طبقہ کے لئے زندگی کے معنی بڑی حد تک مختلف ہوں گے۔ ایسی صورت میں سوال یہ ہے کہ ہمارے فن کار کو سماجی زندگی کے کس پہلو سے اپنے کو متعلق کرنا چاہئے اور زندگی کے کس رخ کو حقیقی سمجھنا چاہئے۔

ظاہر ہے کہ تعلیم ایک طبقہ کی میراث بنی ہوئی ہے ہمارے فن کار اس طبقہ سے

اجھرتے ہیں جو یا تو برسرِ اقتدار ہے یا برسرِ اقتدار طبقے کے سانچے میں ڈھل جانے کا خواہش مند ہے اور اس برسرِ اقتدار طبقے کا وجود اس کی علمی برتری، اس کا جھوٹا وقار اور پندار آج جس تیزی سے شکست ہو رہا ہے اس کا جواب تاریخ کا کوئی دور بھی پیش نہیں کر سکتا۔ ان طبقوں کے لئے زندگی باطنی کی یادگار بن چکی ہے ان کے سامنے فرد کا چہرہ زرد پڑتا جا رہا ہے اور مستقبل کی رگوں سے خون جاری ہے زندگی آرام دہ ہوتے ہوئے بھی سکون بخش نہیں، اس فضا میں گھٹن ہے، اعتماد اور امید کا فقدان ہے بہر حال یہ بھی زندگی کا ایک پہلو ہے اور طبقہ داری زندگی ہمارے فن کاروں کے لئے پہلی اور مثبت حقیقت ہوتی ہے اس لئے قلم اٹھاتے ہی ان کے سامنے اس زندگی کے بارے میں اپنا رویہ طے کرنے کا سوال اٹھتا ہے۔

کیا جو کچھ انھوں نے دیکھا وہی زندگی ہے اور کیا یہی وہ زندگی ہے جس سے انھیں وفادار رہنا ہے جس کی عکاسی کرنا ہے جس سے محبت کرنا ہے، فرانس کا مشہور نقاش رمی دی گورماں کہتا ہے:-

”ہم فن کاروں کو اپنے طبقے اور اپنے دور کا حقیقی نمائندہ ہونا چاہئے۔“

گویا ہمارے سامنے ہی ایک راہ ہے کہ زندگی کو ہم جس شکل میں پاتے ہیں اسی کی طرف سے اپنا رویہ طے کریں اور ظاہر ہے کہ ایک باخلوص اور ایماندار فن کار کو یہ سوائے نفرت اور طنز کے اور کیا ہو سکتا ہے، وہ اس کے کھوکھلے پن پر قہقہے مارے گا اس کی بناوٹی چمک دمک سے ایک ایک نقلی خول اتار کر اسے عریاں کر دے گا اور اس گھٹن، تعفن اور گندگی کو بے نقاب کر دے گا جو اسے ایک زوال آمادہ طبقہ کی تہذیب میں ملتی ہے۔

جب بالزاک امرا کی زندگی کی نقلی چمک دمک سے پر وہ ہٹا کر نفرت انگیز گھناؤنی

اصلیت کی مصوری کرتا ہے تو ایک ایماندار پڑھنے والے کا ذہن اس تمدن سے سبزار ہونے کے علاوہ جاگیرداری قدروں کی جاودانیت پر بھی شبہ کرنے لگتا ہے، یہ منفی پہلو اسی وقت پیدا ہو سکتا ہے جب ایک ایماندار فن کار اپنے کو صرف اپنی طبقہ واری زندگی سے وابستہ رکھتا ہے اور اپنا اپنے طبقے کے لئے لکھتا ہے یا اس طبقے کے لئے جو اس فرسودہ اور گندے تمدن سے کوئی توقع اور آسرا رکھتا ہے۔

لیکن کیا فن کے لئے اس طبقہ کی زندگی کو حقیقی سمجھنا اور اپنے طبقہ کی نظروں سے اس کا مشاہدہ کرنا ضروری ہے؟ جب ہم فن اور زندگی کے باہمی رشتے کا تذکرہ کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا صرف فن کاروں کی طبقہ واری زندگی ہوتی ہے؟ کیا فن کو صرف منفی قدروں پر استوار کرنا ہی مناسب ہے؟

زندگی کو محض طبقہ واری زندگی تک محدود رکھنا ظلم ہو گا اور ایک عظیم فن کار کو اپنے فن کا دائرہ زندگی کی پوری وسعت پر اس کی ساری تقسیموں اور طبقوں پر محیط کرنا چاہئے اور اس کا اپنا نقطہ نظر طبقاتی — یعنی اقلیت والے طبقوں سے متعلق ہونے کی بجائے عوامی اور آفاقی ہونا چاہئے۔

طبقہ واری (طبقہ واری کا لفظ یہاں ان طبقوں کے لئے استعمال کیا گیا ہے جو تعلیم کے بارہ دار ہیں یعنی سرمایہ دار اور درمیانی طبقے — زندگی پر کئی پہلوؤں سے تنقید کی جاسکتی ہے۔ ماضی پرست و قیاسی قدروں کے بادل سے اوڑھ کر بھی اس پر گزندگی اچھا ل سکتے ہیں اور دوسرے طبقے کے نیم خام عناصر بھی اپنے ادھ کچرے نظریوں سے اسے ہرکھ سکتے ہیں، مگر ہر حالت میں ہمارا فن کار کسی بھی طبقے کی زندگی تک اپنے کو محدود کیوں نہ رکھے اپنی تنقید کے لئے ایک طبقہ واری زاویہ نظر رکھنے پر مجبور ہے، ایک عظیم

فن کار کو اپنے طبقے کے مفاد اور اس کے محدود ذاتیہ نگاہ سے ایک قدم آگے بڑھ کر ارد گرد کی زندگی پر نظر ڈالنی چاہئے اور ارتقاء کے دھارے کا رخ جاننا چاہئے اور اقلیت کے طبقے خواہ وہ اس کا اپنا ہی طبقہ کیوں نہ ہو۔ کی نظر سے دیکھنے کی بجائے اکثریت والے طبقے اور بڑھتے ہوئے طبقے کے مفاد کو پیش نظر رکھنا اس کے لئے ضروری ہے اور یہی زندگی کا نقطہ نظر ہے، یہی زندگی کا ارتقائی نظریہ ہے۔

اس میں شک نہیں کہ فن کار عوامی نقطہ نظر کو پیش نظر رکھتے ہوئے اپنے کسی ایک طبقے کی زندگی کی عکاسی تک محدود کر سکتا ہے یا ٹٹتے ہوئے تمدنوں کی آئینہ برداری کر سکتا ہے۔ کل کے فن کاروں کے لئے عہد نو ایک دور افتادہ آورش تھا، پیرس کیون ان خوابوں کو حقیقت نہ بنا سکا تھا اور ۱۹۱۴ء تک بھی زندگی اس ابھرتے ہوئے نئے نظام کی ثمرت قدروں سے پوری طرح آشنا نہ ہوئی تھی جس کی باگ ڈور ارباب اقتدار کی بجائے عوام کے ہاتھ میں ہو اور زندگی اجتماعی کی شادابی اور تازگی سے آشنا ہو اس لئے عام فن کاروں کے لئے منفی قدروں کا انبار تھا، ایک تلخ کلبیت اور تشاک تھا اور مثبت قدروں کا فقدان۔ آج زندگی اپنے دامن میں نئی قدروں کے تحفے لئے کھڑی ہے اور کائنات عہد نو کے وعدوں کی بجائے اس کی حقیقتوں سے روشناس ہو گئی ہے۔ آج کے ادیب کے سامنے بیزاری، تشاک اور کلبیت کی بجائے امید، آس اور اعتماد کے جوہر موجود ہیں۔

یہ بھی ظاہر ہے کہ ایک ترقی پسند۔ اور اس سے وہی فن کار مراد ہیں جو عوامی اور اکثریت والے طبقے کے مفاد سے حالات پر نظر کرتے ہیں۔ فن کار کے لئے زندگی کا ہر کونہ اور ہر گوشہ کھلا ہوا ہے اور ان میں سے وہ کسی پر بھی نظر ڈال سکتا ہے لیکن

ادب اور زندگی کے باہمی رابطے کے سلسلے میں جب ہم زندگی کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو وہ داخلی
انفرادی اور مائل بہ زوال طبقے سے تعلق رکھنے والی زندگی کے بجائے خارجی اجتماعی اور اس طبقے
سے تعلق رکھنے والی زندگی مراد لیتے ہیں جو تعداد میں زیادہ ہے، بڑھ رہا ہے اور مستقبل کے
عنان اپنے ہاتھ میں رکھتا ہے، ادب کا موضوع اسی زندگی کے مظاہر ہو سکتے ہیں۔

یہ تصویر کا ایک رخ ہے ادب محض زندگی کا دفا پیشہ عکس نہیں اس کا معیار بھی
ہے اور اس کا راہبر بھی ہے وہ انسانی شعور اور عزم کی تشکیل میں عملی طور پر حصہ لیتا اور وہ
ان کو نئے خیالات ہی سے آشنا نہیں کرتا بلکہ انسانوں کی ذہنی بلوغت اور بیداری میں حصہ لیتا
ہے۔ ناول اور نظم لوگوں کو نئے آدرش ہی نہیں دیتے ان تک پہنچنے کا عزم اور حوصلہ
بھی بخشتے ہیں یہ شعور، یہ عزم، طنز، مزاح، المیہ، طربہ اور کتنے ہی طریقوں سے پیدا کیا
جاسکتا ہے مگر مرتبہ اس کا مقصد زندگی کی آئینہ برداری کرنا ہی نہیں ہوتا اس کی
تنقید یا اس پر عمل جراحی کرنا ہی نہیں ہوتا اسے بدلنے کے لئے نیا حوصلہ اور نیا دلولہ
بخشنا ہوتا ہے۔

لہذا جب ہم ادب برائے زندگی کے مشہور فقرے کو استعمال کرتے ہیں تو ہمارے
ذہن میں یہ بات واضح ہونا چاہئے کہ ہم نہ صرف عوامی اور اجتماعی زندگی کی آئینہ برداری
کرتے ہیں بلکہ اس کی تعمیر اور رہبری کے لئے شعور اور عزم کی تشکیل بھی کرتے ہیں اور جس
لئے یہ طے ہو جاتا ہے کہ زندگی سے اجتماعی زندگی اور ادب سے عوامی ادب مراد ہے تو
موضوع اور مواد ہیئت اور تکنیک کے تمام تر مسائل اسی معیار پر حل ہو جاتے ہیں

۹۵۰ء

اندازِ بیان کے بارے میں

ادب میں اندازِ بیان کی بڑی اہمیت ہے، یہی ادب اور دوسری تمام تر تحریرات میں امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اندازِ بیان، تکنیک، فارم، زبان اور بیان کی تمام تر شکلوں پر حاوی ہے، اس کی ابتدا اس لمحے سے ہوتی ہے جب ہم کسی خاص شے سے متاثر ہوتے ہیں اور اس کا اختتام اس وقت ہوتا ہے جب مصنف اپنے شہکار کو پڑھنے والے کے سامنے پیش کرتا ہے۔

اندازِ بیان کا دائرہ نہایت وسیع ہے، اس میں موضوع کا انتخاب، احساس کی شدت، ادبی خلوص، طرز فکر اور تاثیر سبھی منزلیں آتی ہیں، تاثیر سے لے کر اظہار تک ان میں سے کسی ایک کو علیحدہ کر دیجئے اور اندازِ بیان کی نشوونما اور ترتیب کا شیرازہ بکھر جائے گا یہی موضوع اور طرزِ بیان نفسِ مضمون اور اسٹائل کا سنگم ہے۔ ادبی تنقید کی سب سے بڑی غلطیاں ان دونوں کو جدا کرنے ہی سے پیدا ہوتی ہیں۔

اندازِ بیان کے بارے میں سب سے ضروری بات یہ ہے کہ اسے موضوع اور نفسِ مضمون سے جدا نہیں کیا جاسکتا، اگر موضوع کے پیچھے احساس کی شدت اور خلوص ہے تو اس کے نشان اندازِ بیان کی تابناکی اور شادابی میں بھی ملیں گے، اگر جذبہ بے رُوح اور خیال باسی ہے تو وہی تھکن اندازِ بیان میں بھی پائی جائے گی۔ لہذا

انداز بیان کی شادابی اور شگفتگی کی سب سے بڑی ضمانت خود احساس کی جواں سالی ہے اگر نفس مضمون نے فن کار کو گرہ لایا ہے، اس کے ذہن اور دل کو یکساں متاثر کیا ہے تو یقیناً اس کا انداز بیان بھی جاندار اور دل نشیں ہوگا۔

مگر فن کار اور فن کار میں فرق ہے کچھ کو بات کہنے کا سلیقہ آتا ہے اور کچھ اپنے خلوص کے باوجود وہ آگ پیرا نہیں کر سکتے جو دلوں کو گرہ لاسکے یہی بات دراصل ایک بڑے شاعر اور نقاش کے درمیان بنیادی فرق قائم کرتی ہے۔ بڑا فن کار وہ ہے جو اپنے سینے کی آگ کو نہ صرف مترنم نغموں اور موثر بیان میں ڈھال سکے بلکہ اسے دوسروں کے سینوں میں بھی اسی طرح روشن کر سکے۔ ایک شمع سے دوسری شمع جلا نا اور انفرادی تجربوں سے انسانی وجود کی گہرائیوں کو لانا ہی آرٹ کا فریضہ ہے۔

اس فریضے کو ادا کرنے کے بھی مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں ادبی تنقید کو اس بات کا حقدار نہیں سمجھتا کہ وہ اس کا ایک طریقہ متعین کرے، زندگی بڑی رنگارنگ ہے اور اس کی حقیقتیں ہزاروں روپ بدلتی ہیں کبھی انفرادی زندگی کی چھن، نشاط و درد، ناکامی اور تڑپ میں جلوہ گر ہوتی ہیں تو کبھی سماجی گھٹن، تشنج، جنگ اور راک رنگ میں کسی سمت سے شروع کیجئے انسانی وجود کی پہیلیوں تک ہم ہر حالت میں پہنچتے ہیں کسی آئینے میں دیکھئے ہماری تصویریں نظر آتی ہیں، یہیں اجتماعی اور انفرادی آرٹ کی تفریق مٹ جاتی ہے۔ اسی منزل پر ہم ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی دونوں نظریوں کو سمولیتے ہیں۔

فن کار کے سامنے زندگی کا پورا پس منظر پھیلا ہوا ہے، انفرادی اور اجتماعی ہی نہیں بلکہ نسل، زمانہ اور رنگ کے قیود سے آزاد اس کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ زندگی

کے کسی منظر پر لکھے کسی دور کسی زمانے کے کسی جزو کا بیان کرے تنقید اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا اس بات سے اندازہ لگاتی ہے کہ وہ سماجی طور پر ایک اہم - SIGNIFICANT حقیقت کو اہم SIGNIFICANT اسلوب کے ساتھ پیش کر سکا ہے یا نہیں عظیم ادب کا یہی معیار ہے۔

یہاں "اہم" سے میری کیا مراد ہے۔ سماجی طور پر ہر حقیقت اہم نہیں ہوتی۔ چائے کی پیالی جو مجھے بے حد عزیز تھی میرے ہاتھ سے گر کر ٹوٹ جاتی ہے ممکن ہے یہ واقعہ میرے لئے بڑا دردناک ہو لیکن سماجی پس منظر میں یہ اس وقت تک ایک اہم حقیقت نہیں ہے جب تک ہم اس کو عام انسانی قدروں اور دوا می جذبات سے متعلق نہیں کرتے اور اسے اس طرح پیش نہیں کرتے کہ میری اپنی تکلیف میں انسانی وجود کے مسائل کا عکس نظر آنے لگے۔ "عام انسانی قدروں" اور "دوا می جذبات" دونوں اصطلاحات بڑی مبہم ہیں آفریش سے لے کر اس وقت تک کچھ جذبات نے انسانیت کو برابر متاثر کیا ہے۔ فطرت اور انسان کی جنگ ہر قدم پر لڑی جاتی رہی ہے۔ مشیت اور تدبیر، اتفاقات اور عمل ہمیشہ برسرِ پیکار رہے ہیں، عین، محبت، نفرت، ترقی اور دُقیانوسیت، بھوک اور اس قسم کے نہ جانے کتنے جذبوں نے ہر منزل میں انسان پر اپنا تسلط جمایا ہے۔ ان جذبات کی شکلیں ہر سماجی ترتیب کے ساتھ بدل سکتی ہیں لیکن ان کی ابدیت اور دوام ختم ہو سکتا ہے اور نہ ان کی عمومیت۔ ہر عہد میں ہر طبقے کے انسان نے ان کا تجربہ کیا ہے۔

کسی انفرادی یا اجتماعی حادثے کی کڑیاں ان دوا می جذبات اور عام انسانی قدروں سے اندازہ بیان ہی ملتا ہے۔ نیولین نے روس پر حملہ کیا۔ اس حملے کے کارنامے جارحانہ اور مدافعانہ کارروائیاں دونوں لحاظ سے یہ ایک عظیم تاریخی حادثہ تھا

اسے مورخوں نے بھی لکھا صحافیوں نے بھی بیان کیا اور ٹالسٹائی کے جاؤنگار قلم نے بھی اس کے ارد گرد اپنے مشہور ناول امن اور جنگ کا تانا بانا بنا۔ موضوع ایک ہے لیکن تینوں کے انداز نظر اور اسلوب بیان میں فرق ہے۔ مورخ نے اسے گزرتے ہوئے وقت کی آنکھ سے دیکھا صحافی نے اسے عام انسان کی حیرت پسند عینک سے پڑھا اور ٹالسٹائی نے اس میں وقت کے دائرے میں اسیر بے قرار انسانی وجود کی پرچھائیاں دیکھیں وہ کبھی پیئر PIERRE کی شکل میں منزل منزل بٹکتا ہے کبھی پرنس اینڈریوز (PRINCE ANDREWS) کی صورت میں عظمت کے رنگ محل بناتا اور بگاڑتا ہے کبھی نتاشا (NATASHA) کی طرح درد و نشاط کا تاشائی بنتا ہے لیکن جیسا سیاست دان اگر اسے تاریخی دستاویز کی طرح پڑھتا ہے تو مناسب ہے، مگر ہمارے لئے اس کی اہمیت کسی دوسری نہج سے ہونی چاہئے ہمیں اس میں عظیم تراوی قدروں کی تلاش کرنی چاہیے۔

ادبی اور سیاسی قدروں میں امتیاز پیدا کرنے سے میری مراد کیا ہے سیاست عام انسانی تقاضوں کو بدرا کرنے کے لئے مناسب ترین نظام تلاش کرتی ہے۔ وہ ہر دور میں یہ جائزہ لیتی ہے کہ انسانی ضروریات کس حد تک پوری ہو رہی ہیں اور سماجی ترتیب میں ذرائع پیداوار کے اختیار میں کیسی تبدیلیاں کی جائیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لئے فائدہ مند ہو سکیں۔ اس طرح سیاست کی قدریں ان دو اہم جذبات کے وقتی مظاہر سے متعلق ہیں۔ وہ ہر دور کے سماجی تقاضوں کے باہمی فرق پر زور دیتی ہیں۔ ان کی وحدت پر نہیں۔ وہ ٹھوس عصری مسائل کو سامنے رکھتی ہیں۔ دو اہم جذبات کی فلسفیانہ اہمیت کو نہیں، آرٹ اس کے برعکس ان ادوار

کی وحدت پر نظر کرتا ہے۔ وہ اس پر لیتے ہیں منظر میں ان قدروں کو دیکھتا ہے جو ہزار روپ ہدیتی ہیں مگر ہر عہد میں زمرہ رہتی ہیں۔ سیاست روپ میں الجھتی ہے، ادب روح تک رسائی رکھتا ہے۔

یہی انسانی نقطہ نظر ادب کو صحافت اور تاریخ سے جدا کرتا ہے، ہو سکتا ہے تاریخ اپنی منزلوں سے آگے بڑھ کر کبھی کبھی ادب کی سرحدوں کو چھو دے، صحافت اپنے سماوی لحاظ میں ادب کی رفعتوں تک پہنچ سکے، لیکن ایسی نظیریں سے ہمیں آواز نہ کھینا چاہئے۔ یہ استثنائی نظیریں ہیں اصول نہیں۔

جدید اردو تنقید نے اور خصوصاً ترقی پسند تنقید نے انداز بیان کو پوری اہمیت نہیں دی۔ قدیم تنقید اور اس کے بعد جمالیاتی تنقید کے رد عمل کے طور پر جدید نقاد کی توجہ نفس مضمون پر یکسوئی کے ساتھ جمی رہی۔ ہماری تنقیدیں یہیں یہ بتانے سے قاصر ہیں کہ اگر نفس مضمون ایک ہو تو کون شاعر عظیم ہے اور کون محض نقال اور قشاعر آخر وہ کونسا جمالیاتی طلسم ہے جو شاعر کی بات میں رنگ بھرتا ہے۔ ہماری تنقید کا سارا زور بیان شاعر اور ادیب کے سماجی پس منظر کے تجزیہ میں صرف ہوتا ہے۔ یہ دیکھا جاتا ہے کہ اس کا پیغام کیا ہے اور اس پیغام کے معنی طبقہ واری تقسیم کے لحاظ سے کیا ہوں گے۔ فن کو جس قدر میکانیکی طور پر پچھلے دنوں پیش کیا گیا ہے اس سے زیادہ شاید ہی پہلے کبھی کیا گیا ہو۔ ہماری تنقید شعروادیب پر ایک سائنٹفک دستاویز کی طرح غور کرتی رہی ہے اور سائنس کے دوسرے شعبوں کے معیار سے جاتیج کر اس پر حکم لگانے کی ناکام کوشش کرتی ہے۔

ہمارے تنقید نگاروں کو یاد رکھنا چاہئے کہ ادب پہلے آرٹ ہے اور بعد کو کچھ

اور اس پر فن کے اصولوں کا اطلاق ہوگا۔ یہ اور بات ہے کہ اس کے مطالعے میں آپ دوسرے سماجی علوم اور سائنس سے مدد لیں۔

یہ بتانا بڑا مشکل ہے کہ غالب کے شعر:-

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پریدگی وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے
یا فانی کے شعر:-

مر کر ترے خیال کو ٹالے ہوئے تو ہیں ہم جان وے کے دل کو بٹھالے ہوئے تو ہیں
یا اقبال کے شعر:-

وہ نمود اختر سیما یا ہنگام صبح یا نایاں بام گردوں سے جبین جبریل
کے تاثر کا راز کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ان اشعار کے ساتھ ذہن فوراً ہی اس دور کی
سماجی ترتیب کی طرف منتقل ہو جائے اور ہم اس زمانے کے حسن اور شوق کے تصورات
سماجی نظام اور سیاسی حالت پر غور کرنے لگیں پھر یہ نتیجہ نکالیں کہ غالب اور فانی نے
اس عہد میں کن خیالات کا ساتھ دیا لیکن اس کے باوجود ابھی ان اشعار کی ایک قدر
ہے۔ وہ ان کا خوبصورت انداز بیان ہے۔ ان کا فنی حسن ہے۔

اس خوبصورتی کا راز کیا ہے؟ اس کا تجزیہ ناممکن ہے لیکن تنقید اگر اس
ناممکن کو کسی حد تک حل نہ کرے تو اس کا کام ادھورا ہی رہے گا، وہ ہمارے شاعر کے
سامنے خیالات کے مادی اور بے رشح ماڈل تو پیش کر سکے گی لیکن ان کے لئے جمالیات کی
وہ گریں نہ کھول سکے گی جو ہمارا فنی ورثہ ہیں۔ اقبال کے اس شعر کے محاکاتی تاثر کو لیجئے۔

یا نایاں بام گردوں سے جبین جبریل

اس تشبیہ میں فنی خوبصورتی کی ایک پوری داستان پوشیدہ ہے۔ اگر ہمارا نقاد

اس ظلم کا تجزیہ نہیں کرتا۔ اس طرف اشارہ نہیں کرتا کہ اُن کھل تصویر رکے بنانے میں روایت محاکات، اور جمالیاتی شعور کا کس قدر رچاؤ ہے تو میرے نزدیک اس کا کام پورا نہیں ہوتا۔

انداز بیان دراصل شاعری کی داخلی اور خارجی قدروں کا سنگم ہے۔ اس کا رشتہ ایک طرف تو فن کار کی ذہنی ساخت، انفرادی شخصیت اور اس کے فن کارانہ شعور سے منسلک ہے اور دوسری طرف فن کی اجتماعی قدروں اور روایات سے اسی لئے ہر ایک عظیم فن کار کا اپنا اسٹائل اور طرز بیان ہوتا ہے جسے کارلائل نے فنکار لباس سے اور ایک دوسرے نقاد نے اس کی جلد سے تعبیر کیا ہے جو اس کی اپنی ہے اور جسے وہ تبدیل نہیں کر سکتا اس میں اس کی اپنی شخصیت، اپنے دکھ درد، اپنے فکر و نظر اور اپنے بیان و زبان کا رنگ نظر آتا ہے۔

یہاں ادب میں انفرادیت اور شخصیت کا سوال پیدا ہوتا ہے، ایک طرف وہ لوگ ہیں جن کے نزدیک ادیب کی انفرادیت ہی سب کچھ ہے، اس کو سماجی شعور تو درکنار خود اپنے شعور اور لا شعور سے بے نیاز ہو کر تخلیق کی طرف متوجہ ہونا چاہیے۔ ان کی علامتیں ذاتی ہیں اور ان کا تاثر پر اسرار، میراجی، ہمارے ادب میں اس کی کامیابیوں میں مثال ہے۔

دوسری طرف وہ گروہ ہے جو ادب میں انفرادیت کا منکر ہے۔ یہ لوگ ادب پر سماجی تقاضوں اور سیاسی ضرورتوں کا بوجھ ڈالتے ہیں، ترقی پسند تحریک کو اس خطرناک رجحان سے آگاہ رہنا چاہیے۔ کسی واقعے سے شاعر متاثر ہوتا ہے کسی سے نہیں۔ وہ زندگی کے کسی بھی جزو کا مطالعہ کر سکتا ہے اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ کسی

خاص واقعے سے ضرور متاثر ہوا ادب اور تاریخ دونوں کے میکا نکی مطالعہ کا نتیجہ ہے۔ پھر ایک دور کے شاعروں سے یہ مطالبہ کرنا کہ وہ سب کسی ایک واقعہ سے متاثر ہوں یا کسی ایک موضوع پر لکھیں، بڑی نادانی کی بات ہوگی۔ بنگال کا قحط ہریان کی تحریک، انگلستان ہوا لیکشن ہیں اور ہوں سے یہ مطالبہ کرنے کا کوئی حق نہیں ہو سکتا کہ وہ ان ہی میں سے کسی موضوع پر لکھیں۔ مجھے علم ہے کہ ادبی اور سماجی زندگی میں ایسے وقت بھی آتے ہیں جب ایک لمحہ زندہ رہنے والے ادب کی ضرورت ہوتی ہے لیکن اس بحرانی دور سے عام ادبی تنقید کے اصول نہیں ڈھالے جاسکتے، کوئی ادبی تحریک بھی ادیب کے طرز فکر و چھان اور بنیادی فلسفے پر تنقید کرنے کا حق رکھتی ہے لیکن وہ ادیب کے لیے موضوعات کا انتخاب کرنے یا اس کی تاثر پذیری کا عمل طے کرنے کا حق نہیں رکھتی۔ ہمیں سے ادیب کی انفرادی شخصیت کا دائرہ شروع ہوتا ہے۔

جدید شاعری سے انفرادیت کا سوز اور شخصیت کا احساس بالکل زائل ہو گیا ہے۔ ہمارے ادیب گویا ایک جھرم میں گم ہو گئے ہیں۔ ہمارے ادیبوں کی نگار شا کا دائرہ محدود ہو گیا ہے، ہمارا قلم زندگی کے مختلف پہلوؤں سے آشنا ہونا چاہئے اور ہمارے مطالعے میں میکا نکی سمجھ بوجھ کی بجائے وسیع تر تہذیبی قدروں کا آہنگ ہونا چاہئے۔

ہمارے بارے میں تیرا ورنہ نائی کے دو شعر ہیں۔ دونوں یا اس پرست شاعر ہیں لیکن ان دونوں شعروں کی فضا کس درجہ مختلف ہے۔

(۱) اک موج ہوا بیجاں اے تیر نظر آئی

شاید کہ بسا ر آئی ز بخیر نظر آئی

(۲) فصل گل آئی یا جہل آئی کیوں در زنداں کھلتا سے

یا کوئی وحشی اور بیہوش یا کوئی قیدی چھوٹ گیا

دونوں اشعار میں فصل گل کے بارے میں ایک ہی طریقے کی بے یقینی اور کم اعتباری ملتی ہے۔ بہار کے مظاہر دونوں جگہ انتہائی یا اس انگیز ہیں، ایک جگہ زنجیر اس کی علامت ہے، دوسری جگہ در زنداں۔ اس ظاہری مشابہت کے باوجود طرز بیان جداگانہ ہے میر نے اس ساری مضامین پوری شخصیت کے در وادریس پر گور چا دیا ہے اور فانی نے خود کو ایک مایوس علیحدگی کی حالت میں پیش کیا ہے ایک پر گزری ہے دوسرے نے ایک کونے میں بیٹھ کر اس کے بارے میں سوچا ہے ایک کے پہنانے کے لئے زنجیر لائی جا رہی ہے اور دوسرا در زنداں کو کھلتا دیکھ کر دوسروں کے بارے میں کچھ سوچ رہا ہے، ایک در و آشنا ہے دوسرا غم پر دست یہ دو شاعروں کے مزاج کا فرق ہے۔ انداز بیان کا فرق ہے، الفاظ کے انتخاب اور فنی شعور کا فرق ہے۔

ایسی بے شمار مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔ ہر عظیم شاعر اپنی شخصیت کے ایسے جوہر کہتا ہے جس کی مثال وہ خود ہی فراہم کر سکتا ہے۔ اس انفرادی عنصر کو تخلیق و تنقید نظر انداز نہیں کر سکتی۔ یہ انداز بیان کا داخلی اور انفرادی پہلو ہے۔

اسی کے ساتھ انداز بیان کی تمام تر قدروں کا اجتماعی ہونا ضروری ہے۔ اس کی کامیابی یا ناکامیابی کا انحصار تاثر اور اظہار کی کامیابی پر ہے اور یہ کامیابی صرف اسی وقت حاصل ہو سکتی ہے جب فن کار ایسے الفاظ اور ترکیبیں استعمال کرے جو

بڑھنے والے کے ذہن میں بھی کم و بیش وہی تصور بیدار کر سکیں جو خود شاعر کے ذہن میں موجود ہے، اس کے لئے ایسے الفاظ، تلمیحوں اور تشبیہوں کا ہونا لازمی ہے جن کے معنی اجتماعی طور پر یا تو متعین ہو چکے ہیں یا ہو سکتے ہیں۔

یہاں فن میں روایت اور بغاوت کا مسئلہ سامنے آتا ہے، کوئی شعبہ ادب بھی ان تلمیحات اور الفاظ سے کام لئے بغیر زیادہ دور تک نہیں جاسکتا۔ جن کے ساتھ روایت نے مخصوص سماجی تصویریں اور تصورات منسلک کر دیے ہیں۔ میر کے شعر میں اگر روایت ہمیں یہ نہ بتائے کہ بہار میں جنوں کا زور ہونا ثابت ہے، پاگلوں کو زنجیریں باندھنے کا رواج ہے اور اس طرح بہار اور زنجیر کا روایتی رشتہ ہے تو شاید ہمارا ذوق شعر کی پوری لطافت اور معنی کو سمجھ ہی نہ سکے۔

غیر شعور اور تحت الشعور پر زور دینے والے نقاد اور فن کار بھی انداز بیان کے اس سماجی پس منظر سے پوری طرح انکسار نہیں کر سکتے۔ ان کے نزدیک ہر ایک انفرادی اور لاشعوری شے کے بھی سماجی واسطے اور رابطے ہوتے ہیں گو ان کے باہمی رشتے ایک دوسرے سے پیچھے ہوئے ہوتے ہیں۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں جو فن کو لاشعور کے حوالے کر کے اسے ایک پہلی بنا دیں۔ جب تک فن کار جان بوجھ کر اپنے مطالب کے لئے الفاظ نہیں چنتا اور ایسے الفاظ اور ترکیبیں انتخاب نہیں کرتا جو پڑھنے والے کے ذہن میں وہی تصویریں پیدا نہ کریں، وہ انداز بیان میں شادابی پیدا نہیں کر سکتا۔ اس کی اپیل لوگوں کے دلوں کی جگہ ان کے دماغوں سے ہوگی۔ نفسیات کے مردہ اور سخت فارمولوں سے ہوگی اور یہ فن کی خامی ہے کمال نہیں۔

اس طرح ہر دور کے فن کار کو اپنے انداز بیان کے لئے ماضی کی روایات کا پورا

ذخیرہ ملتا ہے وہ الفاظ اور تراکیب کے ایک عظیم ورثہ کا مالک ہے لیکن وہ اس درجے پر
 قانع نہیں ہو سکتا۔ ہر دور کے مظاہر اور مطالب یکساں نہیں ہوتے۔ ہر عہد کی بڑھتی
 ہوئی پیچیدگیاں اور مسائل شعور اور ادراک نئے تقاضے پیش کرتے ہیں، جو ہر لمحہ نئے
 اسالیب، نئے الفاظ اور نئی ترکیبوں کا مطالبہ کرتے ہیں۔ ہر عظیم فن کار اس دشواری کو
 دو صورتوں میں حل کرتا ہے۔ ایک تو برانی روایتی قدروں کو نیا جامہ پہنا کر جیسے اقبال
 نے فکر و نظر، خودی اور جذب و جنون وغیرہ الفاظ کو نئے مطالب بخشنے اور دوسری نئی
 اصطلاحات اور ترکیبیں ڈھالیں۔

نئی تلمیحات ڈھالنے کے بارے میں ایک ضروری بات عرض کرنا ہے، نئی تلمیحات
 دراصل اس نئے مفہوم کے ساتھ آتی ہیں جو برسوں پہلے ہمارے شعور کا جزو بن جانے ہیں
 ایسے مطالب جو اظہار کے لئے الفاظ نہیں پاتے ایک ہی مرتبہ ہمارے شاعرانہ ذہن میں
 گونج اٹھتے ہیں۔ اس قسم کی تلمیحات ڈھالنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ایک تو ایسے مطالب
 ہوں جو ہمارے سماجی وجود میں اچھی طرح رچ گئے ہوں دوسرے ان میں ہمارے ادبی
 مزاج سے منافرت نہ پائی جائے۔ ن۔ م۔ راشد نے اس کا تجربہ بڑی کامیابی کے ساتھ
 کیا ہے۔

ادبی مزاج اور ادبی روایات کو خلط ملط نہ کرنا چاہئے۔ ادبی روایت کا دائرہ
 ہمیشہ محدود ہوتا ہے اور اگر ہر دور کا ادب اسی دائرہ میں چکر لگاتا رہتا تو شاید
 ادب کی ترقی یونانی دور سے آگے نہ بڑھتی لیکن ادبی مزاج اس سے کہیں زیادہ سست
 اور دیرپا شے ہے۔ اس کا تعلق ایک ساتھ شاعرانہ روایت اور قومی کردار سے ہے
 وہ کچھ چیزیں قبول کرتا ہے کچھ چیزیں رد۔ اس میں تبدیلی لاشعوری اور بہت تدریجی

ہوتی ہے۔ یہ تبدیلی تمدنی قدروں کی تبدیلی کے ساتھ ہوتی ہے اور جو تمدنی قدروں کی تبدیلی میں یہ تدریجی عمل نہیں دیکھ پاتے وہ تمدن اور سماجی تبدیلی کے قانون کو نہیں سمجھتے ہر قسم کی شاعری اور ادب کے لئے ضروری ہے کہ وہ اور کچھ بھی ہونے سے پہلے اعلیٰ شاعری اور اعلیٰ ادب ہو، شاعری اور ادب محض پیغام رسانی کے ذریعے نہیں ہیں۔ وہ کلام کے خوبصورت ترے ذریعے بھی ہیں ادب محض ایک مضمون یا مطلب نہیں۔ ایک جمالیاتی تاثر بھی ہے۔ جب تک یہ جمالیاتی تاثر پوری طرح روشن اور تابناک نہیں فن کار کا کام ادا ہو رہا ہے۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں نے فن کے اس پہلو کو بہت کچھ تشنہ چھوڑ دیا ہے۔

یہاں میں ایک خطرہ سے آگاہ کرنا چاہتا ہوں۔ اکثر اوقات فکر کے فقدان اور موضوع کے چھپے پن کو خوبصورت انداز بیان اور سجیلے الفاظ کا لباس پہنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جب ہمارے فن کار کے پاس یا تو سرے سے کوئی فلسفہ فکر ہوتا ہی نہیں یا فرسودہ اور ناکارہ ہوتا ہے تو وہ ایک ہی بات کو مختلف پیرایوں اور طرح طرح کی آرائشوں کے ساتھ دہرانے کی کوشش کرتا ہے۔ یہ ادبی جمود کی سب سے واضح پہچان ہے۔

اس منزل پر پہنچ کر انداز بیان شاعری اور ادب کی صحت مندی کا نشان ہونے کی بجائے اس کا آماں بن جاتا ہے اور شاعری انہی لفظی رنجبیسروں میں جکڑ جاتی ہے۔ اس کی سب سے واضح نظیر لکھنؤ کے دبستان نے پیش کی جہاں بات کہ اس قدر سنوار کر اور سجا کر کہنے کا دستور ہوا کہ خود مطلب جھٹ ہو گیا "گلزار نسیم اور فسانہ عجائب" کے خوبصورت طلسم کو کون فراموش کر سکتا ہے جب شاعر بات کو ذہن میں رکھ کر اس کے لئے

سجا ہوا انداز بیان تلاش کرنے لگے تو اس کے معنی یہ ہیں کہ ہمارے شاعر کا ذہن تھکتا ہے اس کی نظر کی وسعت تنگ ہو گئی ہے اور اس کا ادبی خلوص مائل بہ زوال ہے اور ادبی جمود پھر کسی نئے باغی کا منتظر ہے۔

آج کی اردو شاعری پر بھی اسی قسم کا ایک خطرہ منڈلا رہا ہے۔ ہمارا ادب پھر ایک فکری جمود سے گزر رہا ہے، اس میں تھکن اور بیزاری کے آثار ہیں، یہ تھکن چند گنے چنے الفاظ کی حد بندی کی شکل میں ظاہر ہونے لگی ہے۔ آج کل شاعری ایک مبہوم طرز بیان کی شاعری ہے۔ اس کے پاس چند موضوعات کی فہرست اور چند تراکیب کا بھی کھانا ہے۔ اس حالت کو فکری ہم آہنگی کی خطا داری نہیں کہا جاسکتا۔ یہ فکر کے غلط اور میکاکی تصور کا نتیجہ ہے

ہمارے ادیب بظاہر موضوع کو پہلی اور آخری شے قرار دے رہے ہیں لیکن درحقیقت وہ موضوع جیسی کسی چیز سے بھی نا آشنا ہیں جو پوری شدت اور قوت سے ان کے دلوں کو گرما سکے اور دلوں میں وہ تڑپ پیدا کر سکے جو اظہار کے لئے بیتاب کرتی ہے، ہمارے فن کاروں کو غیر ضروری سجاوٹ اور پیچھی طلسم بندی سے بھی ہوشیار رہنا چاہئے اور سٹاپن اور بے نمکی سے بھی، سادگی ادا کی چاشنی آج ہمارے ادب کے لئے جس قدر ضروری ہے اس سے پہلے کبھی نہیں تھی۔ ضروری ہے کہ ہمارے فن کار اقبال کی روانوی رنگ آمیزی، غالب کی رنگینی اور میر کی سادہ پرکاری کے بنیادی عناصر کو دیکھ سکیں۔ ان کی رُوح کو سمو لیں اور ان سے پیدا شدہ غلط طمطراق اور بے جان تقلید سے دامن بچالیں۔

ہمارے شاعروں اور ادیبوں کا فرض ہے کہ انداز بیان اور ادبی فن پارے

کے جمالیاتی تاثر کی طرف پوری توجہ کریں۔ شاعری کا کوئی موضوع اور مقصد کیوں نہ ہو اسے سب سے پہلے اعلیٰ ادب پارہ ہونا چاہئے اگر کوئی شاعری اس معیار پر پوری نہیں اترتی تو وہ کتنی ہی کامیاب اور کارآمد کیوں نہ ہو ادب میں جگہ نہیں پاسکتی۔ اس جمالیاتی تاثر کی تکمیل صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہمیں اپنی ادبی روایات پر پورا عبور ہو۔ ہم ان فنی قدروں کو سمجھنا اور پرکھنا سیکھیں جو ہمارے شاعروں اور فنکاروں نے اپنا عندیہ ظاہر کرنے کے لئے استعمال کی ہیں اور ان کی روشنی میں نئے سانچے ڈھال سکیں۔

۱۹۵۱ء

مارکسی منظرِ حقیقت

ہر مارکس نے مارکس کے بارے میں لکھا تھا۔

”مارکس نے سماجی ارتقا کے قانون دریافت کر لئے ہیں اور اچھی طرح جان لیا ہے کہ کیا پیش آئے گا۔ تاریخ کا تانا بانا اس کے ہاتھ میں ہے۔“

تاریخ کے اس تانے بانے اور سماجی نشوونما کے قانون کا نام مارکس نے مادی جدلیت رکھا اور جیسے ہی کوئی اپنے کو مارکسی کہتا ہے وہ مادیت کی روشنی میں یہ بات تسلیم کرتا ہے کہ اشیاء ہمارے تصورات اور مفروضات سے علیحدہ (مگر متعلق نہیں) وجود رکھتی ہیں اور سارا عالم اتفاقی حادثات اور مستقل بالذات اور غیر متعلق اشیاء کا عجائب گھر ہونے کی بجائے ہم آہنگ سلسلہ عمل کی واحد موجِ خوش آب ہے دوسری طرف جدلیت کے ساتھ یہ بات بھی مانتا ہے کہ یہ واحد عمل اور اس کے مرکبات سارے سلسلہ کے عمل تغیر پذیر ہیں اور اس تغیر کا سلسلہ دائرہ یا سیدھی لکیر میں ہونے کی بجائے متضاد رجحانات کی حقیقی کش مکش اور ٹکراؤ کے ٹیڑھے میڑھے راستے سے ہو کر جاتا ہے۔

ایک مارکسی کے نزدیک کائنات ایک واحد عمل ہے جس کے اندر مختلف سلسلہ ہائے عمل جاری و ساری ہیں لہذا وہ ہر محدود عمل میں کلی اور مجموعی عمل کا عکس دیکھتا ہے مجموعی عمل کے مطالعے کے لئے محدود مظاہر کی اندرونی ترتیب پر غور کرتا ہے اور اس طرح جزو

اور کل، ماہیت اور خاصیت کے ان تنازعات کو مٹا دیتا ہے جو میکائلی اور VITALIST فلسفیوں کے درمیان برابر اٹھتے رہتے ہیں۔ ادب کے بارے میں اس کا مطلب یہ ہوگا کہ ادب کو مارکسی مطالعہ نے بقیہ عناصر کائنات سے غیر متعلق جزو تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے اور اس کے مطالعہ کے لئے دوسرے شعبوں سے بھی مدد لی ہے۔ ادب ایک حادثہ نہیں ہے اور اس کی تخلیق نہ کسی حلول کرنے والی روح کے تابع ہے۔ اور نہ ذاتی توہم کے۔ ادب — اور خیال و شعور کا ہر شعبہ — مادی حقیقتوں کا تابع ہے۔ مادہ اور اس کے مظاہر بنیادی حقیقت ہیں اور خیال و شعور ثانوی۔ اس لئے ادب کی تنقید کے لئے صرف ادب یا خیال کے دوسرے شعبوں کا مطالعہ ہی کافی نہیں بلکہ مادی حالات اور مجلسی ترتیب کے قانون کو اچھی طرح سمجھنا ضروری ہے لہذا ادب کی تنقید خالص ادب کے دائرے میں رہ کر نہیں کی جاسکتی اور اس طرح ماورائی، جمالیاتی یا تشریحی تنقیدیں مارکسی نقطہ نظر سے تنقیدیں کہی جانے کی ترقی نہیں۔ اس کے معنی ہرگز نہیں کہ مارکسیت ادب کی کوئی منفرد حیثیت تسلیم ہی نہیں کرتی یا اس کی اندرونی ترتیب اور حسن و قبح کے مطالعہ کو اہمیت نہیں دیتی۔ ادبی تنقید کو بھی کسی دوسرے عمل کے مطالعہ کی طرح ہمیشہ جزو زیر نظر (جو اپنی جگہ خود ایک وحدت ہے) کو جامع اور مانع وحدت نہیں کی اندرونی ترتیب سے شروع ہونا چاہئے۔

کسی بھی ادبی رجحان کا جائزہ لیتے ہوئے پہلے اس کی خصوصیات اور اس کے اجزائے ترکیبی کا تفصیل تجزیہ ضروری ہے اور ظاہر ہے کہ ہر کل کی طرح یہ جزوی وحدت بھی اپنے تضاد اور اندرونی تقسیموں سے مرکب ہوگی۔ اس تضاد کو واضح کرنا اور ان متضاد رجحانات کے باہمی رشتے کو صاف طور پر دکھانا مارکسی نقاد کا سب سے پہلا فرض ہوتا ہے

مارکسی تنقید ان متضاد رجحانات کی مادی بنیادوں کو بھی بے نقاب کرتی ہے۔ وہ بتاتی ہے کہ یہ خیال یا رجحان طبقاتی تقسیم میں شریک ہونے والے کس گروہ سے متعلق ہے۔ اور یہیں سے ہم خالص ادب کے دائرے سے نکل کر وسیع تر مجلسی دائرے میں آجاتے ہیں۔ ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کو واضح طور پر پیش کرنا مارکسیت کی بہتر بڑی ادبی خدمت ہے۔

ہر نظام اپنا نظام فکر اپنے ساتھ لاتا ہے اس کا فلسفہ ادب اور آرٹ اس کی سماجی ترتیب سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر نظام فکر کسی نہ کسی نظام تمدن کسی نہ کسی مجلسی بنیاد سے وابستہ ہوتا ہے۔ ادب زندگی سے اس طرح وابستہ ہے جیسے زندگی ادب سے۔ دونوں ایک دوسرے کو بدلتے ہیں اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ادب کے اندرونی اور خالص ادبی رجحانات کے ڈانڈے بیرونی اور مادی رشتوں سے ملے ہوئے ہیں۔

جب ہم کہتے ہیں کہ سرمایہ داری اپنے بحران میں مبتلا ہے تو اس سے یہ مطلب نکالنا کہ یہ بحران محض معاشی ہے اور اس معاشی بحران کے ماتحت ادب کو ایک رخ اپنانا چاہیے صحیح نہیں۔ سرمایہ داری ایک نظام ہے۔ اس کا اپنا ایک نظام فکر ہے، اس کا ادب ہے، اس کا تمدن ہے۔ اس کا فلسفہ اور تہذیب ہے۔ اور جب ہم کہتے ہیں کہ وہ بحران میں مبتلا ہے تو ظاہر ہے کہ اس بحران کی بنیادی حقیقت معاشی ہوتی ہے لیکن ساتھ ہی ساتھ بڑی اہمہ گیر ہوتی ہے۔

اگر مارکسیت ادب کو مجلسی حالات کی پیداوار محض ہی بتا دیتی تو وہ اپنے کو میکائیلیز مادیات سے باہر نہیں رکھ سکتی تھی جو مادہ کو بنیادی اور ثانوی سبھی درجے دیتی ہے

اور فکر و خیال کو مادے کا ایک عکس مجہول جانتی ہے۔ ادب مارکسیت کے نزدیک زندگی اور مجلسی ارتقا میں برابر کا شریک بھی ہے۔ وہ ایک عکس ہے۔ آلہ کار ہے، ایک باعمل مجاہد ہے اور اس لحاظ سے کسی بھی ادبی رجحان یا شے پائے پر نظر ڈالتے ہوئے پہلا سوال یہی اٹھتا ہے کہ وہ ارتقاء کی منزل کا کس حد تک ساتھ دیتا ہے اور انسانی فکر و شعور کو اس کی تخلیقی صلاحیت کو بیدار کرتا ہے؟ تخلیق انسانی فکر و عمل اور ٹھوس مادے کا سنگم ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ انسان نہ صرف اشیاء کا شعور حاصل کر سکتا ہے بلکہ اس شعور کے بعد اپنی دانستہ فکر و عمل سے اس پر اثر انداز بھی ہو سکتا ہے اور اسے اپنی مرضی کے مطابق ڈھال سکتا ہے۔ ادب ان باہمی رشتوں میں کیا فریضہ ادا کرتا ہے، یہ سوال ہر مارکسی نقاد کے سامنے سب سے پہلے آتا ہے۔

ساجی ارتقاء کا قانون مارکس نے طبقہ دار ہی کش مکش کی صورت میں ظاہر کیا ہے۔ سماج کے جسم کی متعدد تقسیموں میں سب سے زیادہ اہم اور بنیادی تقسیم طبقاتی ہے اور اپنے مجلسی رشتوں کی بناء پر ادب اس تقسیم سے غافل نہیں رہ سکتا، کوئی ادبی رجحان یا کوئی ادیب کہاں تک مجلسی ترتیب اور ارتقا میں اپنا فرض ادا کرتا ہے یہ سوال ہر نقاد سے اپنا جواب مانگتا ہے یہیں سے تنقید میں ایک نقطہ نظر پیدا ہوتا ہے لہذا مارکسی تنقید اپنے کو محض ادبی یا جالیاتی دائرے تک محدود رکھنے کی بجائے ادب کے مجلسی رشتوں سے واسطہ رکھتی ہے اور ہمیشہ ادب کو اس کے اپنے دور کی طبقاتی ترتیب کے پس منظر میں دیکھتی ہے۔ تنقید کا ایک مخصوص نقطہ نظر ہوتا ہے اور یہ نقطہ نظر مجلسی ترتیب سے ہم آہنگ ہوتا ہے۔ یہاں یہ سوال سرے سے نہیں اٹھتا کہ نقاد ہمدانہ مطالعہ کے پردے میں خود فن کار کا نقطہ نظر اختیار کرے اور اپنے کو محض عندیہ اور

اظہار کے مطالعہ تک محدود رکھے، مگر کسی نقاد کا اپنا نقطہ نظر ہے اور وہ ادب کو ارتقاء کے عمل میں ایک بااعل شریک کار جانتا ہے اور اسی نقطہ نظر سے وہ ہر ادبی تخلیق کو پرکھتا ہے، وہ نہ صرف عندیہ اور اظہار کے باہمی رشتوں کا مطالعہ کرتا ہے بلکہ عندیہ اور اظہار دونوں کو اس حیثیت سے بھی دیکھتا ہے کہ وہ کہاں تک ایک ایسا ادبی شہ پارہ پیش کرنے میں مدد و معاون ثابت ہوئے ہیں جو ارتقاء میں مددگار ہو سکے۔ وہ فن کار کے نقطہ نظر کو بھی اسی ترازو پر تولتا ہے۔

کسی فلسفی نے کہا ہے کہ دنیا میں ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم ہے جو یا تو مکمل طریقہ پر CONSISTENT ہوں یا مکمل طور پر INCONSISTENT یہ بات ان نقادوں کو پریشان کرنے کے لئے بہت کافی ہے جو اداوی جدلیت کے قانون کو اچھی طرح نہیں سمجھتے اور ارتقاء بالضد کے قائل نہیں مجلسی نشو و نما ایک دشوار اور متنوع عمل ہے اس کا ارتقاء جوئے خوش آب کی طرح آہستہ اور بار بار ربط بھی ہے اور برقی و رعد کی طرح تیز اور غیر متوقع بھی پھر مجلسی نشو و نما کا یہ عکس ادب کے رواں اور عملی طور پر مجلسی نشو و نما میں شریک دھارے میں پڑتا ہے تو اس کی رنگارنگی اور تنوع اور بھی بڑھ جاتا ہے اور ایسے ذہنوں کو پریشان کر دیتا ہے جو یا تو مکمل باقاعدگی چاہتے ہیں اور یا مکمل بے قاعدگی یہ دراصل اسی آدرش وادمی نظریہ کی طرف رجعت ہے جو بے قاعدگی اور باقاعدگی، حسن اور قبح تکمیل اور نقص کے بنجریدی تصور پر یقین رکھتا ہے اور یہ ان صفات کو ان اشیاء سے علیحدہ کر کے سوچتے ہیں جن میں یہ پائی جاتیں۔

رتنی پسندی اور رجعت پسندی جن قبح جامد اور ساکت خصوصیتیں ہونے کی بجائے عمل ہیں اور یہ عمل ایک دوسرے سے متعلق اور مربوط ہیں اور یہ باہمی آئینہ نش اور تکرار

ہی دراصل وہ شے ہے جو ترقی کی ضمانت کرتی ہے اور بہتر منزلوں کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ چنانچہ مارکسی نقاد کسی شاعر کسی دور کی ادبی تخلیق کے اندرونی تضاد کو واضح کرتے ہیں تو کام اس سے آگے بڑھتا ہے اور یہ بھی ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ان رجحانات کی مادی اور مجلسی بنیادوں کو بھی واضح کریں یہ وضاحت اس دور کی سماجی ترتیب اور اس سماج میں شاعر کی اپنی جگہ کو سمجھے بغیر ممکن نہیں۔

آدرش و ادیوں کے لئے سب سے بڑی دشواری یہ ہے کہ صفت شے موصوف کے بغیر وجود نہیں رکھتی۔ مارکسی نقاد کسی بھی آدرش کا کسی بھی مکمل ترین اور ارفع اچھائی یا بُرائی کا تصور بغیر کسی شے کے نہیں کر سکتے۔ لہذا جب وہ کسی بھی فن پارے کو پرکھتے ہیں تو اس کی تعریف، تنقید یا تنقیص کرتے ہوئے ان کا مطالعہ ادب ہر ایک بیان حقیقی اور مستقل بالذات ہونے کے ساتھ ہی اضافی اور متعلق ہوتا ہے۔ جب وہ کسی چیز کو اچھا کہتے ہیں تو ان کے ذہن میں اس جنس کی اور بہت سی چیزیں ہوتی ہیں جن کے مقابلے میں انھوں نے اسے بہتر درجہ دیا ہے۔ بقول سنسپوزا ہر ایک شے کی تعریف دراصل ایک نفی ہے۔ جب ہم کسی شے کی تعریف یا اہمیت بیان کرتے ہیں تو اس کے جنس اس کے سوا کیا ہیں کہ ہم یہ بتا رہے ہیں کہ اس شے میں یہ تمام صفات پائی جاتی ہیں جو اس مقدار میں دوسری اشیاء میں نہیں ملتیں۔ یہ دراصل ایک طریقہ امتیاز ہے اور یہ طریقہ ظاہر ہے کہ اضافی طریقہ ہے۔

جب کسی فن پارے کو ترقی پسند کہا جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ اسے ایک آدرش کی حیثیت نہیں دی جاتی۔ مارکسی نقاد اس فن پارے کے اندرونی بھریے سے منہ نہیں موڑتا اور ایک لمحے کے لئے بھی تسلیم نہیں کرتا کہ اس سے بہتر اور اس سے زیادہ

ترقی پسند تخلیق مکن نہیں ہے۔ ترقی پسند کہنے کے معنی یہ ہیں کہ وہ اس کی حدود سے آگاہ ہے، وہ اس کی اندرونی ترتیب اور کمزوریوں کو بھی واضح کرتا ہے۔
لینن نے ہیگل کی جدلیات پر بحث کرتے ہوئے ابدی سچائی کے بارے میں لکھا ہے :-

”ہر ایک مخصوص شے حقیقت یا خیال صرف ایک جز ہے، پوری حقیقت یا خیال کے لئے سچائی اور اصلیت کے دوسرے متعدد اجزاء اور کار ہیں جو بظاہر غیر متعلق اور مستقل بالذات معلوم ہوتے ہیں، صرف پہلے جزو اور ان تمام اجزاء کے وسط اور ان دونوں کے باہمی ربط سے ابدی سچائی حاصل ہو سکتی ہے۔“
مارکسی تنقید آرٹ کا کوئی بندھاؤ نہیں ہے۔ اس کا آدرش ہمیشہ ان جزوی اور انفرادی ادبی تخلیقات ہی میں ملتا ہے اور ان سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا لہذا مارکسی تنقید ادبی شے کار کی مختلف صفات کو شے سے علیحدہ نہیں کرتی، وہ شے اور صفت کی ناقابل تقسیم وحدت کی قائل ہے۔

مارکسی نقاد کا کام محض شے کی اندرونی حرکت، ترتیب کے بیرونی رشتوں کو پرکھنے تک ہی ختم نہیں ہو جاتا۔ اس سے ایک قدم آگے بڑھ کر اس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ اس تغیر پذیر شے کو تغیر پذیر ماحول کے پس منظر میں دیکھے اور پرکھے حقیقت پسندی نے ایک ادبی رجحان کی حیثیت سے ایک نہایت ہی ترقی پسند فرض ادا کیا ہے لیکن ایک تو خود اس کا نشو و نما اس کو کس سمت میں لے گیا۔ دوسرے حالات کے بدلتے دھارے نے اسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا۔ یہ دونوں باتیں کوئی مارکسی نقاد فراموش نہیں کر سکتا۔ ہر ایک شاعر کا ادبی رجحان اور ہر ادبی تخلیق

زندگی کے جزو اور اس رواں دواں دھارے کے ایک حصے کو اسیر کرتی ہے اور اس ایک حصہ کو اس کے پس منظر میں دیکھنا نقاد کا کام ہے۔

مارکسی نقاد کو ایک طرف خود جزوی وحدت یعنی ادبی تخلیق کی اندرونی ترتیب کو نظر انداز کر دینے کے خطرے سے ہوشیار رہنا چاہیے۔ دوسری طرف سماجی ترتیب اور اس اندرونی ترتیب کے بیرونی رشتوں کو صحیح اہمیت نہ دے سکنے کے اندیشے سے اس کے علاوہ ضرورت سے زیادہ اہل پسندی (OVER SIMPLIFICATION) اور میکائیلی نقطہ نظر سے آگاہ ہونا چاہیے۔ اسی وقت وہ کسی ادبی تخلیق کی صحیح تنقید پر قادر ہو سکتا ہے۔

ظاہر ہے کہ ایک نقاد سے زیادہ کوئی بھی ادب کی اندرونی ترتیب۔ اس کے حسن، اس کے ماضی، حال اور مستقبل سے واقف نہیں ہو سکتا۔ اس کے سامنے سب سے پہلا سوال ادبی فن پارے کی اندرونی ترتیب کا مطالعہ ہوتا ہے اور اس اندرونی مطالعہ میں موضوع اور ہیئت کا رابطہ باہمی، روایت اور تجربے کے رشتے، اظہار اور تاثر، محاکات اور اثر کی گہری وابستگی سے آگاہی اس سے زیادہ کسی اور کے لئے اتنی ضروری نہیں۔ وہ تصویر کے ہر رنگ پر غور کرتا ہے ہر کردار اور ہر رجحان پر وقت صرف کرتا ہے اور ہر اُبھرتے ہوئے اور ٹٹتے ہوئے نقش کے پس منظر کو پرکھتا ہے، ناول کا ایک کردار ابھرتا ہے اور دوسرا مٹ جاتا ہے۔ ایک تصویر گھل جاتا ہے اور دوسرا سارے پلاٹ پر چھایا جاتا ہے۔ نقاد کے لئے صرف اس کا بیان یا اس کی وضاحت ہی کافی نہیں، اس کے آگے اسباب و علل، افہام و تفہیم کا ایک سلسلہ ہے۔ ایسا کیوں ہوا؟ یہ کہاں تک حقیقی ہے اور کہاں تک محض ضمنی؟

اور اس بات کا تصفیہ کرنا اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ہم ایک نقطہ نظر کو نہ اپنائیں یہ نقطہ نظر لازمی طور پر ادیب کا نقطہ نظر نہیں ہو سکتا جب تک ہم ادیب کے ساتھ چلتے رہیں گے اور خالص ادب کے دائرے سے باہر قدم نہ نکالیں گے مختلف رجحانات کے تضاد کو دیکھنا دشوار ہو گا۔ پریم چند اور ٹالسٹائی جیسے پاکیزہ صفت اور نیک دل فن کار جو سامراج اور جاگیر داری کے پھتے سے بندھے ہوئے کسان کے مظلوم وجود پر چیخ اُٹھتے ہیں۔ خود ہی انسان کے فکر و عمل کو ماورائی طاقت کے سماوی رتھ سے باندھ دیتے ہیں اور اپنی کٹیوں میں بڑے سکون سے واپس چلے جاتے ہیں۔ انسان دوستوں اور سوشل ریفارمرز کے نزدیک یہ کوئی تضاد پیش نہیں کرتے اور اگر ہم مصنف کے ہم خیال ہو کر اس پر نظر ڈالیں گے تو اس تضاد تک پہنچنا ممکن نہ ہو گا، مصنف کا ایک خاص نقطہ نظر ہوتا ہے اور نقاد کے لئے بھی ایک خاص نقطہ نظر اپنانا ضروری ہے۔ اگر تنقید کو تشریح یا تحمید کی آلائشوں سے بچانا ہے تو ایک نقطہ نظر اپنانا پڑے گا اور یہ نقطہ نظر وہی ہو سکتا ہے جو زندگی کے ارتقائے اور تاریخی قوت نے فراہم کیا ہے۔

اندرونی ترتیب کے رشتے بیرونی ترتیب سے ملتے ہیں۔ خیالات بظاہر بڑی معصوم اشیا ہیں مگر ان کے تضاد اور باہمی تنازع کی مجلسی بنیاد معلوم کرنا آسان کام نہیں۔ ایک ہی شے پر مبنی اور یساری دونوں قسم کی تنقیدیں ممکن ہیں۔

مارکسی تنقید کا سب سے اہم مسئلہ ادب کے فاعلی پہلو سے متعلق ہے۔ یہ اسی بیان کا ایک تسلسل ہے کہ ہر دور کا ادب اپنے دور کی تصویر ہے۔ ادب ایک با عمل شریک کا ہے اور وہ ارتقار کی آویزش میں حصہ لیتا ہے۔ ادب کے اس تاریخی درجے کی بڑی

اہمیت ہے۔

ہر ایک ادبی شہ پارہ، ہر ایک شاعر، ہر ادبی رجحان اپنے دور کی تصویر ہے اور اس دور کے اثرات سے وہ یا ہر نہیں بچ سکتا، لیکن وہ محض ایک عکس چھوٹا مچنے کے بجائے ایک باعمل شریک کار ہے اور اسی لحاظ سے نہ ماری مصنف کا کام فوٹو گرافی تک محدود رہ سکتا ہے اور نہ ماری نقاد کا کام ادب کے مجلسی رشتوں کے بے نقاب کرنے تک۔ دیکھنا یہ ہے کہ ادبی تحریک اور تخلیق زندگی کو کس طبقے کے حق میں بدل رہی ہے۔

ادب خیال و شعور کو جگاتا ہے اور اس کی تعمیر کرتا ہے یہی خیال اور شعور عمل کی بنیادیں ہیں ہر خیال جو عمل میں منتقل ہو جاتا ہے۔ اور ادبی کے بجائے حقیقی شکل اختیار کر لیتا ہے اور اس طرح مادے کی تخلیق ہوتے ہوئے بھی وہ مادے کی ترتیب اور اس کی تشکیل میں فیصلہ کن طریقہ پر حصہ لیتا ہے۔ آیا کوئی ادبی تخلیق انسان میں آگے بڑھنے کی انگلی، حالات کے بہتر تجربے کی صلاحیت اور نئی خلاقات کا کھانا کو بیدار کرتی ہے (جیسے لیونلے تمام انسانوں میں چھپے ہوئے شاعر کو جگانے سے تعبیر کیا تھا) یا ان میں وہ مایوسی، وہ خواہش مرگ اور شکست خوردگی پیدا کرتی ہے جو مرتے ہوئے طبقے کی خصوصیت ہے۔ اسی ہر کسی فن پارے کی تشکیل اور اس کے حسن و قبح کا دار و مدار ہے۔

مارکسی تنقید دراصل فن اور زندگی کے باہمی رشتوں کی نگراں ہے وہ ایک طرف ادب اور زندگی کے رابطہ باہمی کو نظر میں رکھتی ہے، ادب زندگی پر اثر انداز ہونے کی کوشش میں زندگی سے اثر لیتا ہے۔ زندگی کو تبدیل کرنے کے عمل میں بہتر

ظہور پر شریک ہوئے کہے لئے خود کو تبدیل کرتا ہے، دوسری طرف مارکی تنقید دیکھنے والے کے اندر رہ کر اسے ایک نئے تضاد سے آشنا کرتی ہے۔ تخلیقی شہ پائے اور اس کی تنقید یعنی اس کی اندرونی ترتیب، بیرونی رشتوں اور غلبی عمل کے مطالعہ کے تضاد سے۔ اور یہی وہ تضاد ہے جو ادب کو بہتر تازہ تر اور شاداب تر بنانے کا ذمہ دار ہے۔ اسی لحاظ سے مارکی تنقید ہر ادبی منزل کے اندرونی تضاد کو نمایاں کرنے اور ہر اگلی تخلیق پر اثر انداز ہو کر اپنی تخلیقی آن بان کو قائم رکھتی ہے اور اس مقصد کو پورا کرتی ہے جو تنقید کا بنیادی مقصد ہے۔

جب تک ہماری تنقید بے لاگ رہے ہمارے ادب کے شیریں اور صحت مند ہونے کی پوری ضمانت موجود ہے اور ہمارا ادب زندگی سے اپنے رابطے استوار رکھے گا اور عوام کے اندر رسوائے ہوئے شاعر اور فن کار کو بیدار کر سکے گا۔

۱۹۵۰ء

جدید اُردو شاعری

(ایک جائزہ)

جدید اُردو شاعری کی حد بندی را شد اور فیض کرتے ہیں تنقید کے نزدیک اس دور کے حسن و قبح کو پرکھنے اور اس کا کامیابی اور ناکامی کو جانچنے کے لئے کچھ اور وقت اور فاصلے کی ضرورت ہے۔ پھر بھی اُردو شاعروں کی نئی نسل کو اس دور نے اس قدر متاثر کیا ہے کہ آج کے مسائل کو سمجھنے اور کل کے فن کی حفاظت کے لئے اس کا جائزہ لینا تنقید کا فرض بن جاتا ہے۔

شاعری کے اس نئے دور کا تاریخی اور سماجی پس منظر کیا تھا۔ اس کے پیچھے شاعری اور ادب کی روایات تھیں اس کی پشت پر اقبال اور جوش کے قد آدم سائے تھے۔ ایک نے شاعری کو فکر کی نچنگی اور فلسفے کی متانت سے آشنا کیا تھا، دوسرے نے زندگی کی توانائی اور جذبے کی بے پناہ آگ سے۔ جدید شاعری کے پاس تکنیک کے تجربوں کی متاع بھی تھی۔ اختر شیرانی اور حفیظ نے وزن و بحر کے نئے مرکبات تیار کئے تھے۔ اس طرح موضوع اور اسلوب دونوں حیثیتوں سے اُردو شاعری تبدیلی کے لئے تیار ہو چکی تھی اور جامد اسالیب کی جگہ نئے سانچوں میں ڈھلنے کے لئے بیتاب تھی۔

جدید اُردو شاعری کا ذہن محض ادبی روایات ہی سے نہیں بنا، اس کے پیچھے

وہ سارا علمی اور ادبی سرمایہ تھا جو مغرب نے ہمارے سامنے لا ڈالا تھا۔ انگریزی اور یورپی ادب کے ذخیرے، ایلیٹ اور آڈن کا کھویا ہوا فکر، رومانوی شاعروں کا سوز، حقیقت پسندوں کی تلخی فکر اور اس کے ساتھ سائنس کی وہ فضائیں جن میں ذہن انسانی یقین اور اعتقاد کی ساری زنجیریں شکست کر کے آوارہ گھوم رہا تھا ڈارون نے بتایا کہ انسان خدا کا نائب ہونے کی بجائے حیوانی وجود ہی کی ایک کڑی ہے۔ فرائڈ نے کہا کہ یہ کڑی بھی اپنے شعور اور عمل میں اس غیر مہذب جذبے ہی کی پابند ہے جس پر کسی کا اختیار نہیں۔

مالٹس نے ایک قدم آگے بڑھ کر اعلان کیا کہ موت اور جنگ، وبا اور قحط جرمِ ضعیفی کی سزائیں ہیں اور اس کمزور انسان کے لئے جو اپنے وجود کے سارے بھرم کو توڑ نہیں سکتا۔ دنیا میں کوئی جگہ نہیں۔ دنیا تنازع البقا کا ایک وسیع میدان تھی جس میں آرزو کا مطلب شکست آرزو کے سوا اور کچھ نہیں، جہاں پیسہ خدا ہے، مادی ضروریات مختار ہیں اور جذبہ معصوم سادہ امیدیں محض اپنی آگ کی خس خاشاک۔ اشرف المخلوقات کی خودی اور سر بلندی کا سارا پندار شکست ہو گیا۔ مارکس نے پھر بھی انسانی عمل کو کارگر ٹھہرایا اور تصورات کی تبدیلی اور قدروں کی اضافیت پر زور دیتے ہوئے بھی یہ امید دلائی کہ دنیا بدلی جاسکتی ہے ماحول کو تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ یہ تبدیلی بہتری کے لئے ہوگی اور یہ حقیقی بھی ہے اور لازمی بھی۔

دہم یقین کی اس دھوپ چھاؤں میں ہماری شاعری پروان چڑھی۔ جذبہ محض اور روحانی نرستی کا اثر دھندلا ہوتا گیا اور فکر ابھرنے لگی، علم سے آشنا، کبھی گھبرائی ہوئی

انجی ہونی اور مجروح کبھی روشن تابندہ اور یقین خود آگئی سے آراستہ، اس کے چاروں
طرف مغرب سے آئے ہوئے علم کی تشکیک اور جستجو ہی نہ تھی جس نے انسان کو بتلایا تھا کہ
زندگی اتنی سادہ اور آسان نہیں جتنا رومان نگاروں نے اسے سمجھ رکھا تھا۔ اس کے
گرد و ہندوستانی سماج کی ناہمواریاں سطح بھی تھی۔

غلامی، سیاسی اور ذہنی۔ جاگیردارانہ قدریں ارضی اور سماوی، مذہب کے
قیود اور مناقشے، سرمایہ داری شہروں کا بڑھتا ہوا بحران اور اقتصادی تشنج۔ اس
فضائے نئے دور کی آبرآمد کا اعلان کیا۔ اس ماحول میں شاعرانہ ذہن نے بہت کچھ
بنایا بہت کچھ بگاڑا، سوچا اور جھنجھلایا، کبھی پرچم کا ندھے پر سجایا اور اسے بدلنے چلا، کبھی
چاند تارے نوح ڈالنے کے حوصلے کئے، مگر یہ ماحول خارجی حقیقت کا یہ پر تو بہارے
شاعرانہ ذہن پرستولی تھا حقیقت کا یہی گرانبار احساس جدید شاعری کی حد بندی کرتا
ہے اور اس کے لہجے کو قدیم سرمایہ شعر سے علیحدہ کرتا ہے۔

اس نئے لہجے نے فن کے پیکر میں اظہار پایا۔ اظہار کی مختلف صورتیں تھیں اور ہر
منفرد شاعر کے کلام اور اسلوب میں اس کی جگہ اور اس کی نوعیت نرالی تھی

جدید اردو شاعری کے اس لہجے کی پرورش رومانوی دور نے کی۔ رومانوی دور
جذبے کی زماں بروائی کا دور ہے اور اس آئینہ خانے میں قوت، حیات اور جمالیاتی
تکمیل کے آدرش ملتے ہیں، اس کے رنگ اور صورت مختلف ہوتے ہیں۔ یہ جذبہ کبھی تباہ
کو مرد مومن کے خواب دکھاتا ہے، کبھی جوش کو فطرت پرستی اور انقلاب پرستی پر اکساتا
ہے، کبھی اختر شیرانی کو منزل لیلیٰ کی تلاش میں سرگرداں رکھتا ہے اور کبھی حفیظ کو تیرہ سو سال
برانی عظمتوں کی طرف کھینچ لے جاتا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ نسلی اور قومی عظمت

کی بازیافت کا عہد ہے اور اسلوب کے لحاظ سے نغمے کی نئی ترتیب اور اسالیب کے
نئے تجربوں کا۔

نئی شاعری جذبے کی اس فراوانی اور اسالیب کی اسی تلاش کا نتیجہ ہے لیکن
جذبے کی آگ یہاں فسرہ ہونے لگتی ہے اور فکر سولج کی طرح طلوع ہو کر رومانیت
کے فائوسوں کو پھیکا کر جاتی ہے

جذبے اور فکر رومان اور حقیقت کی یہ امتیازی لکیر اس دور کے تمام تر شعرا
کے کلام میں ملتی ہے فیض نے تو "دے بے فرو ختم جانے خریدم" کہہ کر اس کی حد بندی کر دی
اور اپنے کلام کو دو واضح حصوں میں تقسیم کر دیا: "سرد و شبانہ: آج کی رات اور میرے
"مریم" سے مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ: "رقیب سے: بول" اور میرے ہم
"میرے دوست" تک یہ منزل پوری واضح ہو جاتی ہے۔ راشد کی نظمیں سوچنا ہوں کہ
اسے واقفِ اُلفت نہ کروں، اور لارنس باغ، جیسے رومانوی تاثر پاروں سے "دریچے کے
قریب" داشتہ اور پہلی کرن "تاک پہنچتے پہنچتے آہستہ آہستہ اس درمیانی خط سے گزرتی
ہیں جب سنگین حقیقتیں ایک چھناکے کے ساتھ سارے خوابوں کو چکنا چور کر دیتی ہیں۔

"یہ مگر کیا تھے، خیالات تھے، اوہام تھے دیوانے کے

نہ وہ گل چہرہ کنیزیں تھیں نہ دل شاد غلام

درو دیوار کے وہ نقش نہ دیواریں تھیں۔

سنگ اور خشت کے ڈھیروں پہ تھا کائی کا نزول

(خرابے)

اور وہ ڈھیر بھی موجود نہ تھے۔

جذابی کی ابتدائی غزلوں سے لے کر "طوا کف" اور "نقادے" تک بڑی منزلیں

ہیں اور یہ وہ منزل ہے جو جذبے کو فکر تک لاتی ہے مجاز کی نظمیں یا مکمل انقلابی
 ہیں یا پورے طریقے پر رومانوی شاعر کی رومانوی سرستی دونوں کے امتزاج کی
 اجازت نہیں دیتی "نور" آج بھی "ادرا" دام" ایک سمت اور مزدور انقلاب اور
 "خواب سحر" دوسری طرف یہ اور بات ہے کہ اس کی رومانوی نظموں میں لطیف
 اشارے ملتے ہیں اور انقلابی نظموں میں کہیں کہیں رومانوی کوندے لپک جاتے
 ہیں۔ جیسے آہنگ نویس :-

پاس ناموس نگارانِ جہاں ہے تو اٹھو

اور عشرت تنہائی کا آخری بندہ ساحر کے کلام میں یہ حد بندی رومانوی سرستی سے
 شروع ہو کر فن کا زور کو می نے سوچا تھا اسے گذرتی ہوئی "بہرے گیت تمہارے ہیں
 ادرا آج" تک پہنچتی ہے۔ یہی خط جعفری کی شاعری سے بھی گذرنا ہے گو اس کی قطعیت
 کم ہے۔

یہ صعود اور و شاعری کی ایک نئی منزل تھا اور اس کے اپنے امکانات بھی
 تھے اور اندیشے بھی۔

زندگی کی طرف یہ نیا رویہ جدید شاعری کی خصوصیت ہے، ہمارے شاعر
 نے جس طرف دیکھا نہ تھا اب اس طرف دیکھا۔ یہ اور بات ہے کہ فکر آشنائی اور علم کے
 آگے سر جھکا دینے کی اس کوشش نے جذبے اور رومان کے وہ حوصلہ نواز چراغ جل
 کر دیئے :-

خیال و شعر کی دنیا میں جان تھی جن سے

فنائے فکر و عمل ارغوان تھی جن سے

وہ جن کے نور سے شاداب تھے مسہ و انجم

جنون عشق کی ہمت جوان تھی جن سے

وہ آرزو میں کہاں سو گئی ہیں میرے ندیم

کہیں انفرادی درد کو اجتماعی کرب میں سمونے کی کوشش کی اور اسے ہجوم
میں گم کر دیا ابھی کہ بے حزاں میں اسیر کر کے داخلی خلاؤں کے سپرد کر دیا کہیں جعفری نے
جہنم لیا کہیں میراجی نے۔

جدید شاعر کے نزدیک زندگی نہ داخلی خواہش تھی نہ مایا جال کائنات نے
ایک خارجی حقیقت کا روپ لے لیا تھا جسے نہ بھلایا جاسکتا ہے اور نہ جس سے منہ
موڑا جاسکتا ہے۔ آخر شیرانی کی سرستی اور اقبال کا اعتماد اور حوصلہ یہاں کہیں نہیں
ملے گا امید پرست اور ماری شاعروں میں بھی نہیں۔ ہمارا شاعر زندگی کے بارے میں
سوچتا زیادہ ہے اس سے لرزاں اور خائف ہے۔ اس کو نظر بھر کر دیکھنے کی ہمت کراتا
ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس دور میں جعفری کی "نئی دنیا کو سلام" کو چھوڑ کر کوئی طویل نظم
نہیں لکھی گئی۔ اقبال کے ساتھی نامے اور حفیظ کے شاہ نامے کے لئے جس دل جمعی
اور خارجی زندگی کے بارے میں بے باک رویے کی ضرورت ہے وہ یہاں مفقود
ہے۔ ادھر کچھ دنوں سے طویل نظمیں لکھی جا رہی ہیں۔ ان کی حیثیت خارجی عمل سے
زیادہ داخلی خود کلامی کی ہے۔

اپنے میں کھوئی ہوئی یہ تلخ کام فکر ہر قدم پر ملتی ہے۔ یہ ایک نیم فکری، نیم
جذباتی مرکب ہے جو باہری دنیا سے صرف اسی حد تک واقف ہے کہ اس کے بارے
میں سوچ سکے۔ ہمارا شاعر ایک فکری وجود ہے ایک سوچنے والا ذہن ہے بھوکریا
کھانے اور اُمنگ کے نغمے گانے والا مطرب خوش فواشا ذونا درہی کہیں ملتا ہے

حقیقت پسندی نے محبت اور حسن کے بارے میں بھی نیا تصور قائم کیا اور یہ
 نیا تصور جدید شاعروں میں کم و بیش سبھی نے اپنا یا۔ وہ حسن جس پر دل و ایمان لٹتے تھے
 اور جس کے مل جانے سے تقدیر نگوں ہو جانے کا یقین رہتا تھا خلا میں گم ہو گیا
 تھا، اس کی جگہ گوشت پوست کے نسوانی ڈھانچے اُبھرے تھے۔ ان کے دروازوں
 پر دربان نہیں۔ سماجی وقار کے پیرے تھے یہ مجلس رائے کی چہار دیواری میں نہیں
 بلکہ فانی تقسیم اور اقتصادِ مادی نامہ داری کی دیواروں میں اسیر یا محفوظ تھے۔

عشق افلاطونیت سے گذر کر جسم کی مایوس پکار تک پہنچا، اب وہ عبادتِ لب و
 رخسار کی حدود سے نکل کر محبوب سے قریب آتا ہے: غم جاناں دستِ حنائی کے لہجے
 گذر کر غم دوراں تک پہنچتا ہے غم جاناں پر جان دینے کے بجائے اسے غم دوراں پر
 کند ڈالنے کا ذریعہ بناتا ہے، کبھی اسے غم دوراں ہی کا ایک حصہ سمجھ کر اس میں محو رہتا
 ہے کبھی اسے فراموش کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔

راشد کی محبت خالص قلبی اور مادی ہے اسے جذباتی سیرابی کی آرزو بھی
 نہیں اس کا سارا وجود اسی مادی گھرے پر رومان اور عشق کے مسائل طے کر لیتا ہو
 پہلی کرن کے سوا اور کہیں بھی اس کا دل کسی اشارہ اور دیا جنبش لب کا آسرا نہیں چاہتا۔

اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور

مضطرب رہتا ہوں مدہوشی و عشرت کے لئے

اور تری سادہ پرستش کی بجائے

مرتا ہوں تیری ہم آغوشی کی لذت کے لئے

فیض حسن کی مجبوریوں اور اداسیوں سے واقف ہو کر بھی عارض پر غازے

(عہد وفا)

کے غبار اور ٹمٹماتے ہوئے آویزے کا خیال کرتا ہے۔ بلبوس کی افسردہ ہلک اور
ہنستی ہوئی راتوں کی کسک کے تذکرے کرتا ہے جو اسے کٹاں کٹاں کائنات کے
درد اور غم دوراں کے مسائل تک لے جاتے ہیں۔ "پہلی سی محبت" شکست ہوئی ہے جن
کے چہرے پر آلام کی گرد کے نشانات ابھرتے ہیں اور عشق اپنی دور دراز جوانی کی شکستوں
کا شمار کرتے ہوئے رومانوی ناکامی کو بھی:-

مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خون وہ بھی

سمجھ کر خاموش ہو جاتا ہے۔

فراق کے کلام میں عشق آرزو اور شکست آرزو، محرومی اور کامرانی کا ایک
نخلستان ہے جہاں سایہ بھی ہے اور رنگ بھی۔ وہ ایک تصور پرست کا جذبہ بیباک
نہیں سنبھلا ہوا، ٹھہرا ہوا تجربہ ہے جو انسانی وجود کو پیش آ رہا ہے کبھی حسن کی تابناکی
زندگی کی رونق اور جینے کی حسرت کو اُجاگر کرتی ہے جیسے "شامِ حیات میں"۔

جیوں گا ہاں جیوں گا میں نگاہ آشنا سے یار

کبھی اداس کرتی ہے کبھی اداسی بھی غم روزگار کی تلخی کے مقابلے میں بھلائی

جاتی ہے اور شاعر اسی اداسی کے لئے، زندگی کیلئے اسی حوصلے لئے، اسی حسرتِ تعمیر اور
شکستِ آرزو کے لئے تڑپتا ہے، کبھی حسن کی اداسیوں کا خیال کرتا ہے۔

یہ دکھ، یہ درد، یہ آرزوہ حالیاں تیری جو چوم چوم نہ لوں سب اداسیاں تیری
کبھی اپنے جبر و اختیار کے تذکرے:-

جو تیرے گیسوے پر خم سے کھیل بھی نہ سکیں

ان انگلیوں سے ستاروں کو چھڑتا ہوں میں

جذبی کی "طوائف" اور تو ہی بتلا "میں حسنِ آلام اور شکستِ آرزو سے بے پروا
 نہیں رہتا۔ راستہ نے جو بات خندہ بیباک سے پہچانی تھی۔
 میں ترے خندہ بیباک سے پہچان گیا
 کہ تری روح کو کھانا سا چلا جاتا ہے
 کھوکھلا کرتا چلا جاتا ہے کوئی الم زہرہ گداز (داستانہ)
 جذبی نے اسے بڑے فن کارانہ وقار اور خلوص کے ساتھ کہا ہے۔

جن فضاؤں میں بھٹکتے ہیں خیالات ترے
 ہے وہاں کون بجز میرے ترا ہم پرواز
 کون سمجھے گا سوا میرے ترا حسنِ والم
 جب ترے دوش پہ بکھری بھی نہ ہو زلفِ دراز
 جذبی نے افسردگی میں حسنِ پانے کی سعی کی ہے۔ حسنِ کاری کا نیا خاکہ ہے
 عشق کے بارے میں مجاز نے ایک نیا رخ پیش کیا، یہ رخ مجاز ہی پیش کر سکتا تھا
 کیوں کہ اس کے کلام میں فکر کی تلخ پختگی کی بجائے زندگی کی اُمنگ اور جذبے کا
 والہانہ پن ملتا ہے، جذبی کی افسردگی کے برخلاف مجاز کا عشق سرمست اور حسنِ نشاۃ
 اور جواں ہے۔ وہ نہ تشنہ کام ہے اور نہ آدرشِ وادی، وہ شکستوں سے گھبرانے کا نہیں
 ان میں گھر کر گیت گانے کا عادی ہے۔ ناکامیوں سے اسے محبت نہیں لیکن کامیاں
 اسے مایوسی نہیں اُمنگ اور حوصلہ دیتی ہیں۔

میں ہوں مجاز آج بھی زم زمہ سنج و نغمہ خواں
 میں آج بھی کاٹکڑا سرمد کی اس رباعی کی بازگشت اپنے ساتھ لاتا ہے۔

سرا بگزشت دایں دل زار ہماں گرما بگزشت دایں دل زار ہماں
 القصہ تمام سرد و گرم عالم برما بگزشت دایں دل زار ہماں
 اس کا عشق جراح است آشنا ہے سرمست اور انجام سے بے پروا سرکش اور
 شوخ بجا ز فکر کی افسردگی کا نہیں جنون کی طوفانی مستی کا شاعر ہے۔

ساحر نے نسوانی پیکر کی تصویر متاعِ ارمان میں سمو کر بنائی۔ پورے حوصلے
 کے ساتھ زندگی کے آدرش، محبت کرنے اور حسن کو پالینے کے منصوبے بنائے اور پھر
 ان خوابوں کی شکست کا نظارہ بھی کیا۔ پر خلوص اور پاکیزہ محبت کی جو تصویریں ساحر
 نے کپینچی میں نشاط اور طرب کے جو خاکے اس کی شاعری میں اسیر ہیں وہ کہیں اور
 نہیں ملتے۔ کبھی کبھی اور میں نہیں تو کیا، میں یہ احساس پوری شدت سے آجا کر ہوا ہے

جدید اردو شاعری غم جاناں سے غم دوراں کی طرف ایک طویل سفر ہے غم
 دوراں کا یہ احساس بڑا ہی متنوع اور رنگارنگ ہے۔ یہاں زلف و عارض کے سایے
 بھی خنک اور سرد ہوتے نظر آتے ہیں اور ان میں بھی زندگی کی محرومی اور تنگی ساتھ
 نہیں چھوڑتی حسن اور رومان کے نخلستان سکون نہیں دیتے پناہ البتہ دیتے ہیں یہ
 لمحہ غنیمت ہے مگر کرب اور درد سے بھر پور ہے۔

زندگی کے بہت شکن احوال نے کاغذی پھولوں سے سچی ہوئی زنجیروں سے
 ساری آرائشیں نوج پھینکیں اور ان کا آہنی اور بے رنگ روپ ظاہر کر دیا۔ کچھ شاعر
 نے زندگی کے مسائل سے اُلجھنے کی کوشش کی اور کچھ نے اپنے گریبان ہی کو غنیمت
 جانا۔ وہ اپنے ہی خول کی طرف لوٹنے لگے کیا وہ حسن کے قصیدے لکھیں جبکہ حسن کے یہ

خاک کے بھی اس کے پاس نہیں رہ سکتے؛ کیا وہ اس کے نغمے گائے جبکہ عہد و فنا اور پیمان
ابدی سمجھی فریب ہیں۔ کیا وہ اس سماج کے لئے لکھے جو اس کے دکھ درد، اس کی زندگی
اور موت سے بے پروا ہے جو اس کی نظم کو محض ایک غلبے کی طرح خریدنا چاہتی ہے۔

شاعری میں داخلیت کے اس سنگین جذبے نے دخل پایا۔ یہ جذبہ پچھلے دور کی
داخلیت سے مختلف تھا کیونکہ اس کے پاس جذبہ معصوم نہیں تھا؛ فکر مہموم تھی۔ میراجی
کی شاعری اس جذبے کی ترجمان ہے۔ ان کی شاعری ہمارے سارے تشنج، تلخی اور
اعصابی کچاؤ کو پوری عریانی اور بیباکی کے ساتھ ایسر کرتی ہے۔ ان کی زبان اور
تمثیلیں اپنی انفرادی دنیا علیحدہ بسائے ہوئے ہیں۔ انفرادیت کے اس خول سے کبھی
کبھی ایک اجتماعی مسرت اُبتی ہے ایک انسان۔ ایک سماجی اور مجلسی انسان پکار اٹھتا ہے
مرے پیارے لوگو

مرے پاس آؤ

مگر سہما سٹ شاعروں کی زبان اجنبی ہے اور جذبات مجروح اور ناشناسا۔ اس
طرز خیال میں میراجی کا اثر وسیع اور کچھ عرصے کے لئے ادبی زندگی پر حاوی رہا پھر بھی
میراجی کے سوا اور کوئی شاعر کامیابی سے اس اسلوب کو اختیار نہیں کر سکا۔ اس کیلئے
جس تشلیک مکمل اور جس طاقتور غیر سماجی "انا" کی ضرورت تھی وہ انقلابی شاعری کے
رواج سے پیدا نہ ہو سکی اور یہ طوفان جس تیزی سے آیا تھا اسی تیزی سے اتر بھی گیا۔

انقلابی شاعری جلد ہی جدید اردو شاعری کی فطرت ثانیہ بن گئی۔ ترقی پسند نقادین
میں متعلق ہو کر شاعروں کو قنوطیت کے بجائے امید اور دہم کی جگہ ایک ایسا یقین ملا

جس نے کم از کم وقتی طور پر سارے مسائل کو حل کر دیا۔ مجاز اور ساحر گو دیر تک انقلابی شاعر نہ رہ سکے پھر بھی ان کے ہاں انقلابی فلسفے کی یہ گونج ایک بازیافت کی حیثیت رکھتی ہے۔ فردوس گم گشتہ کی بازیافت طلوع سحر اور طلوع اشتراکیت دونوں اس کی نظر ہیں۔ اُردو میں انقلابی شاعری کی روایت جوش سے شروع ہوتی ہے۔ یوں تو حالی اور اکبر، اقبال اور ظفر علی خاں کی شاعری کو بھی اس ضمن میں رکھ سکتے ہیں لیکن موجودہ ذہن انقلابی شاعری سے آج جو مفہوم سمجھتا ہے اس کی بنیاد جوش ہی نے استوار کی۔ جوش نے انقلاب کا نعرہ ایک رومانی گھن گرج کے ساتھ لگایا تھا۔ ان کے نعرہ جنگ میں صلیبی لڑائیوں کے رجز کی گونج تھی جہاں شاعر جہان خراب کی کوتاہیوں کو کچھ اس حد سے مٹانا چاہتا تھا:-

گفتند جہانِ ما آیا تو می سازد گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن
جوش کے کلام میں انقلاب داخلی آرزو مندی کی ایک تمثیل ہے۔ اختر شیرانی کے کلام کی سلی، منزل لیلا، زندوں کے لئے مژدہ جاں نواں اور ناخوشگوار عناصر کے لئے عذاب الیم کی بشارت۔ اس کا تکیہ نہ جواز معدوم ہے۔

مجاز کی "انقلاب" مطرب سے "مزدور" اور "بہار جھنڈا" میں بھی یہی رجز یہ رنگ ملتا ہے۔ بنیادی طور پر مجاز کا کلام سنبھلی ہوئی لطیف رومانیت کا شاہکار ہے اس میں دور وسطیٰ کے یورپ کی فضا کا احساس ہوتا ہے وہی انفرادی سیر و ازم کا داخلی جذبہ مصیبتوں میں گھرنے کا شوق، انہیں فتح کرنے کا ارمان جو اسے انقلاب کی طرف لے جاتا ہے:-
عسرا ہو، خارزار ہو، دادی ہو آگ ہو
اک دن انہیں مہیب منازل میں ہم بھی ہوں

اک شکر عظیم ہو مصروف کارزار
شکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آب دار
ہنگام جنگ نرغہ باطل میں ہم بھی ہوں

یہ تمنا اس کی کبھی انقلابی نظموں میں کارفرما ہے۔ سرمایہ داری: مجھے جانا ہے۔
ایک دن: اور اندھیری رات کے مسافر میں اس کے خدو خال واضح ہوتے ہیں پھر
انہیں جانبازوں کی طرح نازنینوں کی بے پایاں محبت، سرکش آرزو انہیں جان
پر کھیل کر پانا۔ وہی عارض و لب کی حکایتیں، فتوحات کے دلوے جنگی مہمات اور انقلابی
نظموں کی آگ، جراحاتوں سے محبت اور خطر پسندی کا جوش، کند و سپر کے چرچے، شہر پاروں
سے رقابت کا جنوں اور اخلاقی قدروں سے بغاوت کرنے کا حوصلہ۔ ایک نیا، ہمہ
لے کرا رہا ہے جو ذہن میں کسی ناسٹ کی یاد تازہ کرتا ہے۔ یہی وہ آہنگ ہے جو مجاز کی
شاعری کو بیک وقت انقلابی آگ اور رومانوی لٹریچر سے آشنا کرتا ہے۔

انقلابی شاعری کو جعفری نے ایک نئے رخ سے آشنا کیا۔ یہاں اسے رومانوی
آرزو مندی اور حکیمانہ فکر کو سمونے کی کوشش کی گئی تھی۔ سائنٹفک اور سیاسی نظریہ
ہی کو نہیں وقتی موضوعات کی عجمیت کو شاعرانہ وقار اور فنی ابدیت بخشنے کی سعی
کی گئی جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی دی، یہاں کی بھی بخشی۔ آواز اور رجز
ہی کو نہیں رنگ اور نور کو بھی فروغ دیا۔

شہر اور گاؤں ثمرت کے پیالے ہیں
جو وادیوں اور میدانوں کی کشتیوں میں سجائے گئے ہیں

ایک ایک کر کے ان کو اٹھا لو
اپنی صدیوں کی پیاس اب بجھا لو

شریف بہنو

غیر رماؤ

تمہارے بیٹے تمہاری فریاد سن رہے ہیں.....
وہ اپنے سینے کا سوز لائیں
میں اپنے نغموں کی آگ لاؤں
تم اپنی آہوں کی مشعلوں کو جلا کے نکالو
ہم اپنی روحوں کی تابناکی سے اس اندھیرے کو پھونک دیں گے
کہ جس کے مسخوس دامنوں میں
گناہ پروان چڑھ رہے ہیں

”نئی دنیا کو سلام انقلابی شاعری کا نیا روپ ہے۔ اس کی کامیاب نظموں
نے انقلابی شاعری کو نئی بلندیوں سے آشنا کیا۔ جعفری ان گنے چنے شاعروں میں ہے
جو علم کی بے لوثی کا شکار نہیں جن کے پاس یقین کا نور ہے اور اعتقاد کی روشنی، اس
میں انفرادی فکر کی کمی، داخلی سوز کا فقدان اور خطابت کی بہتات نظر آتی ہے جو
شاعرانہ تناسل کا طلسم شکست کر دیتی ہے مثلاً سیلاب چین کے ابتدائی تین صفحے۔ یہ
بے جا تکرار اور غیر محتاط طور پر زور دینا جگہ جگہ پر نامناسب حد تک پہنچ جاتا ہے
جعفری کی انقلابی شاعری نے نئے موضوعات اور اظہار کی نئی دولت بخشے ہیں

ایک کا زمانہ انجام دیا ہے آئندہ نسلیں اس سمندر سے موتی چن لیں گی اور خالی سیپیاں
ساحل پر پھینک دیں گی۔

ساحر کی انقلابی شاعری میں البتہ ایک ایسی ہی آواز ہے گھن گرج کم اور نغمگی
زیادہ اس کے طوفانی اور شورخ رنگ نظموں میں بھی ایک ایسی نرم آنچ ہے جو محض
داخلی جذبے ہی سے پیدا ہوتی ہے شہزادے، "جاگیر" اور فن کا "حکیمانہ فکر" اور داخلی
جذبے کے کامیاب نمونے ہیں۔ وقتی موضوعات پر لکھتے ہوئے بھی یہ داخلی شاعری اس کا
ساتھ نہیں چھوڑتی۔ آج اس کی کامیاب مثال ہے :-

ساتھیو! میں نے برسوں تمہارے لئے
چاند تاروں بہاروں کے سپنے بنے
حسن اور عشق کے گیت گاتا رہا
آرزوں کے ایوان سجانا رہا
آگ اور خون کے حیاں میں
سرنگوں اور شکستہ مکانوں کے بلے سے پُر راستوں پر
اپنے نغموں کی جھولی پسا رہے

ور بدر پھر رہا ہوں

مجھ کو امن اور تمغہ یب کی بھیک دو۔

کیفی نے وقتی موضوعات پر کامیاب نظمیں لکھنے کا تجربہ کیا۔ اس نے تجربات میں
میں تلفر علی خاں اور اکبر کی سادگی نہیں اس کے اجزا ہنوز پختگی سے آشنا نہیں ہوئے کیفی
کے پاس شعریت روانی اور سادگی ادا کی متاع ہے لیکن اس نے اپنے لئے جن منازل

کا انتخاب کیا ان سے عہدہ برآ ہونے کے لئے دوسرے لوازمات کی ضرورت ہے۔

اس طرح جدید اردو شاعری ایک نیا احساس اور نیا ادراک لے کر پیدا ہوئی احساس سے تلخی، داخلی الجھن، خود بہرہ دگی اور بغاوت کے جذبے جاگے اور ادراک نے خارجی دنیا کے دیکھنے اور اسے بدلنے کا خیال پیدا کیا۔ حقیقت ایک بے رحم دیوی کی طرح سامنے آئی بہار شاعر ایک ایسی دنیا میں اپنے وجود کو محسوس کرنے کی کوشش کر رہا تھا جو اس نے پہلی بار دیکھی تھی۔ علم و آگہی سے تاریکی کے غلاف اتر رہے تھے اور اندھیرے کی عادی نگاہیں وہم و یقین جستجو اور بازیافت کے سہارے دھیرے دھیرے اُجالے کی طرف اٹھ رہی تھیں۔ ان میں کمیں اُسے روشنی طبع تو برمن بلا مشدہ کی کیفیت تھی اور کہیں ایک نئے اعتماد کی جھلک۔

شاعری میں بہر حال خارجی دنیا پوری سنگین حقیقت اور بے رحم سچائی کے ساتھ در آئی تھی، رومان کے پورے الٹی، داخلی رنگ محلوں کو چکنا چور کرتی اب اپنے گریبان سے الجھنے کا شغل ہی سب کچھ نہ تھا، آج جراحاتوں کے چہن سامنے کھلنے لگے تھے اور چہن بندی دوراں کا فریضہ شاعر کو چار و ناچار قبول کرنا پڑا تھا، آج شاعر کی آواز داخلی گہرائیوں ہی سے نہیں کائنات کی وسعتوں سے بھی آئی چاہئے۔ جذبے سے گرائیہ نہیں علم و شعور سے رچا ہوا بھی ہونا چاہئے یہی جدید شاعرانہ عظمت کا نشان تھے اور اردو شاعری کی شاہراہ اس نئی روشنی میں کتنی تابناکی اور دل آویزی کیوں نہ ہو پھر بھی یہ نہ بھولنا چاہئے کہ یہ پیرایہ بھی۔

پیرایہ راہ ہے منزل نہیں ہے

نئے اسالیب

اردو شاعری میں اگر موجودہ دور کا تعین کیا جائے تو غدر ۱۹۱۷ء کو خط فاصل قرار دیا جاسکتا ہے۔ ۱۹۱۷ء میں بہت بڑی خارجی تبدیلی کے زیر اثر ہماری شاعری کو اپنی تمام تر قدروں، تصورات اور روایات کا جائزہ لینا پڑا۔ شاعری کا محور و رہار تھا اور ہمارے شاعروں کے مخاطب جو سخن سنج اور سخن فہم ہوتے تھے وہ یا تو خود درباری ہوتے تھے اور یا ان کے تمدن پر چلنے والے امرا و رؤساء۔ یہ اس لحاظ سے قدرتی بھی تھا کہ خود تمدن کا محور بھی دربار تھا اور دربار کی منظور شدہ رسوم و رواج، طور طریقے اور گفتار و رفتار ہی کو ٹکسالی سمجھا جاتا تھا اور انسان علی دین کو ہم کے مطابق لوگوں نے بھی وہی راستے اختیار کئے تھے۔ یہاں لوگ سے مراد کسان، عام محنت پیشہ اور غریب غریبا نہیں ہیں بلکہ امرا اور ان کے متعلقین ہیں۔

۱۹۱۷ء میں دربار کی فارغ البالی ختم ہوئی اور ہمارے شعرا بے پروا ہو کر عجیب محضے میں گرفتار ہوئے، دربار کی محفلیں سونی، امرا، فقیر، مشاعرے ویران، اب اگر شاعری کا چراغ زندہ رکھنا ہے تو اس کے مخاطب متوسط طبقے کے وہ لوگ ہونگے جو انگریزی تعلیم حاصل کر کے گریڈان بنیں گے، دفاتروں میں نوکریاں کریں گے یا تحصیلدار اور ڈپٹی کلکٹر ہو کر خان بہادر بنیں گے۔ ان کا مذاق نیم مغربی نیم مشرقی ہوگا۔ انگرکھے

اور چیلپین قصہ پارسہ ٹھہریں گی ہوا دار کی بجائے گھیاں چلیں گی۔ قصیدہ سن کر
ناک بھوں چڑھائی جائے گی۔ لفظوں کی پرکھ ترکیبوں اور طباق و تینج کی صنعتوں
پر چین جبیں ہوگی۔ غزل کی یکسانیت و قیاسیت ٹھہرائی جائے گی۔

اور اس دور ہے پیر سرسید اور ان کے ساتھیوں نے دستگیری کی اور ہماری
شاعری کو اسالیب نظم کے نئے تجربے سے آشنا کرایا "اودھ پنچ"، "ولے چینیے چلاتے رہے"
حالی کے مقدمہ شعر و شاعری اور آزاد کے نظمیں شاعر نے روایات کی بنیادیں ڈال ہی دیں
لکھنؤ میں غدریج گیا۔ پرانے حضرات نے بہت برا بھلا کہا سخن فہموں اور سخن سنجوں نے
ٹھنڈا پانی پنی پنی کے کو سالین رفتہ رفتہ یہی نیا سکھ چل پڑا۔ لوگ نظم کی طرف متوجہ
ہوئے اور ایک خیال جو ابھی تک اپنا دائرہ ایک شعر تک ہی محدود رکھتا ہے اب
لا تعداد اشعار کی پونجی بغل میں داب کر بیٹھ گیا۔ آزاد اور حالی نے جی جان سے
اس تجربے کی کامیابی کے لئے کوشش کی اور نظم کا چلن عام ہوا۔

کچھ مچلے اس نہجریت کی شاعری سے بھی آگے نکل گئے مولوی اسماعیل کہ سرسید
کے ان سر پھرے ساتھیوں ہی کے ہمعصر تھے۔ قافیہ اور رویت کے اصول و ضوابط
پر بھی از سر نو دعوتِ فکر دینے لگے۔ نظمیں کہنے کے علاوہ انھوں نے کچھ نظمیں بغیر قافیہ بھی
کہیں اور مشکلیں کو یقین ہو گیا کہ یہ نہجری از دو شاعری کے اس پودے کو جو گلاب
کی طرح خیاباں میں بہار دکھا رہا تھا زقوم بنا کر چھوڑیں گے جن اصولوں کو مسلم
سمجھا گیا تھا ان پر جب نظر ثانی ہونے لگی اور تمام پابندیوں اور حد بندیوں سے
آگے گزر جانے کے دعاوی ہونے لگے تو بھلا یہ خطرہ کیوں نہ پیدا ہوتا کہ اسلاف کی
ساری جمع کی ہوئی پونجی یہ ناچلت وارت تباہ کر کے رکھ دیں گے۔

اس وقت مولوی اسماعیل کی کچھ نہ علی دو ایک نظمیں وہ خود لکھ گئے۔ مولانا آزاد نے بھی یہ بدعت منہ کا مزا بدلنے کے لئے کی اس کے بعد دو ایک اور مشاہیر نے بھی اس میں فکر کی لیکن یہ تحریک ہی رہی رجحان نہ بنی۔ زمانے کا رجحان البتہ مغربیت کی طرف ہو چکا تھا انگریزی جو پہلے دفتر کے دروازے کی کلید تھی رفتہ رفتہ مغربی تمدن کا دروازہ بنی اور انگریزی ادب اور تمدن کا بلا واسطہ اور سیدہ بین طرز فکر کا بلا واسطہ اثر بڑھنے لگا۔ پڑے کا سوال اٹھنے لگا کوٹھی بنگلے کی باتیں ہونے لگیں بجلی اور پائپ کا استعمال جارح کی وہائی دینے پر بھی شروع ہو گیا۔ ریل گاڑی اور موٹر کی آمد سے گویا اعلیٰ فضا نے جو اب تک دفتروں ہی تک محدود تھی ساری بستیوں پر قبضہ کرنا شروع کیا پڑنے لوگ جو باقیات الصالحات کی طرح ادھر ادھر بکھرے پڑے تھے کونوں کھدروں میں پڑے رہ گئے۔ غرض مغربی اثرات کے زیر اثر سائنٹفک طرز فکر اور عقلیت کا دور دورہ شروع ہوا۔

اسی عقلیت کے زیر اثر آزادی فکر کا سوال اٹھا اور آزادی کا لفظ آتے ہی سماجی اور سیاسی ہر قسم کے پڑے اٹھنے لگے تعلیم نسواں سے لے کر ہوم رول تک گویا ہر میدان میں نئی سرگرمی دکھائی دینے لگی جکبست۔ اکبر اقبال اور ایسے ہی مفکر ہر شعبہ میں پیدا ہوئے سیاست، تمدن اور فلسفہ کے ڈانڈے اردو شاعری سے ملنے لگے اور نظم کا وہ ننھا سا پلو وا جو پنچریت کے باغ میں ہزاروں طوفانوں سے لڑتے ہوئے مگر دور اندیش رہبروں نے لگایا تھا برگ و بار لے آیا۔ لیکن اسلوب کے لحاظ سے یہ وہی روایتی رنگ تھا۔ نئی اصطلاحات ڈھالی گئیں مگر کم، پُرانی اصطلاحات کے معنی البتہ نئے پیدا ہونے لگے اور ان کی بے پناہ وسعت چاروں

طرف پھیل گئی بہر حال قافیہ اور ردیف کی حد بندیوں میں رہ کر بھی صبح کی روشنی پھیلنے لگی یہ سب بزرگ اسلوب بیان کے لحاظ سے روایتی اور طرز فکر کے لحاظ سے کسی نہ کسی رنج سے انقلابی تھے جیکبست اور اقبال سیاست اور فلسفہ کے منجیدہ موضوعات کو نظم اور شعر کے رومانوی پیکر میں ڈھالنے کے ورپے ہوئے تو اکبر نے طنز و مزاح کے غیر منجیدہ موضوع کو نظم کا لباس پہنایا ہاں قافیہ اور ردیف کی وہی پابندی رہی اور شاعری کے اسالیب کا وہی پرانا احترام۔ یہ گویا اسلوب کے لحاظ سے کوئی نئی راہ ہونے کی بجائے حاکمی اور آزاد کی نکالی ہوئی راہ کی انتہائی منزل تھی۔

فلسفہ، تمدن اور سیاست کی آمد کو بھی صبر کر لیجئے غضب تو یہ ہوا کہ عورت محفل کے تمام پردے اُلٹی درانہ اس شہستان میں گھس آئی۔ پرانے شاعر، بچا روں نے عورت کو اپنا مخاطب محسوس نہیں کیا تھا۔ لیکن جب وہ زبردستی درس و تدریس کے سارے مراحل طے کر کے دیوان و شعر خود گھسیٹ گھسیٹ کر بڑھتا شروع کرے تو لا محالہ اس کو بھی لکھتے وقت ذہن میں رکھنا ہی پڑتا ہے۔ جب تک پردے سے نہ نکلی اس کے بارے میں لکھا جاتا رہا اس کے لئے نہیں لکھا گیا۔ دانے نے حالانکہ دل لگی کے لئے معشوق کے کمر اور دہن پیدا کر کے اردو شاعری کو نئی صورتوں سے آشنا کر دیا تھا لیکن اخیر شیرانی اور جوش نے تو رہا سہا پردہ بھی خاک میں ملا دیا اور کھلم کھلا اظہار عشق ہونے لگا پھر عشق کے سر سے بھی حقیقی اور مجازی کے سارے واسطے دور کر کے سوز و گداز کے جلو میں صاف صاف رموز و کنایات بیان ہونے لگے جگر آئے تو انھوں نے عشق کو وہ مستی اور جواں سالی کے ساتھ پیش کیا کہ یگانوں اور بیگانوں بھی کو معلوم ہو گیا کہ اب یہ کہانی

عام ہوئی ہے سنتا جا شرماتا جا۔ ہاں جب عورت نے تعلیم کے بعد پرے کو بھی خیر باد کہہ دیا تو البتہ اس کے لئے لکھنے کا سوال بھی اٹھا۔ اُس کے لئے جگہ بھی خالی کرنی پڑی اسے اپنے برابر تسلیم بھی کرنا پڑا، زندگی کے سارے میدانوں میں اس کو بھی یاد رکھنا پڑا اور سامانِ جراحت اٹھالینے یہی تک نہیں آچل کے برہم بنالینے کی بھی دعوت دینی پڑی۔

یہیں پر بس نہیں ہوئی عقلیت کے جلو میں جذباتیت اور روانیت کی بھی آمد آمد ہوئی جنہیں فلسفہ و فکر کا وہ راستہ پسند نہ آیا وہ ٹھنڈے ٹھنڈے اس راہ پر چل نکلے اس روشنی میں انھوں نے ہر عظمت کو بوجھا اور ہر حکمتی چیز کو سونا بھی سمجھا۔ عورت کو کائنات کا محور سمجھنے کا سوال آیا تو پہلی دہائی سے لے کر مدام تک سبھی کو رموزِ دلبری بلکہ رموزِ شہریاری سے آشنا کر دیا، ان کے گیت گائے، زندگی کی ہر شاہراہ پر زلف و عارضِ ہی کی دھوپ چھاؤں میں گزرے۔ دل غم دوراں سے دھے یا ضربِ کلیم سے دروہیشہ رومانوی ہی بنا رہا اور یاد کسی کی زخمِ زن انگشتِ نمائی ہی آئی۔ ہر عظمت کو بوجھنے کے سوئے میں ہٹلا اور مسوہینی سے لے کر پہلی سیلاسی تک پر تلپیں لکھیں۔ سماج کے مسائل کا سوال آیا تو رومانوی اور ازدواجی زندگی کی ایک ایک گلی چھان ماری اور ادنیٰ سے ادنیٰ کیفیات کو بھی اسیر کر لیا۔

رومانویت فکر ہی تک اپنے دامن کو کیوں محدود رکھتی تجربات کا سوال آیا تو ذہن مغربی تصورات اور تہذیب کی طرف ہی نہیں گئے ان کے اسالیب بیان کی طرف بھی گئے جب عشق اور اس کی پیدا شدہ رسوائی کے تصور میں بائرن اور شیلی کی یاد آئی تو ہلکے پھلکے سانیٹ اور گیت کیوں بھول جاتے چنانچہ انگریزی سانیٹ کا

رواج عام ہونے لگا، اختر شیرانی نے اس قسم کے تجربوں کو بڑی کامیابی سے رواج دیا ایک طرح نہیں مختلف صورتوں پر اختر کے یہ بے اختیار نغمے اُلتے رہے کبھی بحروں تنوع سے۔
 سکوتِ شب میں ایک حسین نازنین کو دل میں موج زن ہوا سے رقص ہے
 کہ جس کے رقص ناز سے فصائے شام گوں بنی، مونی فصائے رقص ہے
 کبھی ارکان و الفاظ کی نئی ترتیب سے :

جب التجائے بوسہ کی محبوبہ طن از سے
 ابریشم لب ہو گئے چپیدہ باہم ناز سے
 جیسے کوئی نازک کلی
 نازاں مگر محبوب ہو

کبھی شعروں کی ترتیب سے

پلی شب کے پریشان ہیں گیسٹ سیاہ شورش آباد جہان تیرہ تار
 نشہ برساتی ہے مدہوش ساؤں کی گٹا نیند میں غرق ہے سارا اسرار
 چار سو چھا گئی خاموشی و ظلمت کی سپاہ نور و آہنگ نے لی راہ فرار
 نیند کی سیج سے جاگ اٹھا جو خوابیدہ گناہ شیر خود خوار ہو جیسے بیدار

اختر شیرانی ایک مکمل رومانوی شاعر تھے اسلوب فکر سے لے کر اسلوب بیان تک ان کے کلام میں ایک جنون ہے، واماں ہے اس جنون کا اثر ایک دل سے دوسرے دل تک اور ایک دیوان سے دوسرے دیوان تک پھیلا۔ جنون کے ایک داغ سے نہ جانے کتنے چراغ جلے اور کتنے گھر روشن ہوئے سائینٹ کا رواج ہوا اور یہ رواج عام ہی ہوتا گیا۔

سائینٹ کے علاوہ بھی ترنم اور روانی پیدا کرنے کے لئے نئی بحروں اور

ارکان کی نئی ترتیب کی طرٹ توجہ ہونے لگی اس کے مختلف تجربے کئے گئے ہیں لیکن ان جنبی راہوں میں جن فن کار نے سب سے پہلے خارجہ کے تمام امکانات کے مقابلے میں سینہ سپر کیا وہ حقیقتاً جانندہ تھے، چھوٹی چھوٹی زخموں کو اپنا یا گیا اور ارکان کی تقسیم اور ترتیب کو کچھ اس طرح بکھریا گیا جو اردو ادب کے لئے بالکل ہی نئی تھی اور اپنے انتشار اور جنبیت میں بے پناہ کیفیت کی حامل تھی۔ فرصت کی تلاش میں :

یوں وقت گزرتا ہے فرصت کی تمنائیں

جس طرح کوئی پتا

بہتا ہوا دریا میں

ساحل کے قریب آکر

چاہے کہ ٹھہر جاؤں

نظارہ ذرا کر لوں

اس عکس مشجر کا جو دامن دریا پر زیبائش دریا ہے
 قافیہ کے کھٹکے کو مختلف جگہوں پر بکھرا دینا اور ہر ایک مصرعہ کے بعد اسے استعمال کرنے کی بجائے
 مختلف مواقع پر استعمال کرنا، یہ باتیں تو سانیٹ کے رواج ہی نے سکھا دی تھیں۔ اب ترنم اور
 روانی کے اثرات نے ان حدود کو بھی توڑا اور شاعر کے ذہن نے یہ اپنی مرضی پر منحصر رکھا کہ
 وہ کب قافیہ کی موسیقی کو استعمال کرے گا اور کب نہیں۔ پھر بھی یہ ترتیب نئی تھی، تحریک قطعی طور
 سے نئی نہ تھی ہے یوں وقت گزرتا ہے (ا)

فرصت کی تمنائیں (ب)

جس طرح کوئی پتا (ج)

- (ب) بہتا ہوا دریا میں
(د) ساحل کے قریب آکر
(ه) چاہے کہ ٹھہر جاؤں
(و) نظارہ ذرا کروں
(ز) اس عکس مشجرہ کا

(ح) جو دامن دریا پر

زیبا لٹ دریا ہے

(ا) حقیقت نے گویا شعر خواہ وہ نظم کے ہوں یا غزل کے (کی ترتیب کو پہلی بار ایک نئی شکل دی اور بتایا کہ قواعد دانوں کے بجائے شاعر کا ذوق موسیقی اس وادی سینا کا کلیم ہے، وہ اس متر میں روشنی اور تاریکی دونوں سے کام لیتا ہے پر تو اور پر چھائیں دونوں کو کام فرماتا ہے کبھی وہ تین یا چار مصرعوں کو ہم قافیہ باندھتا ہے اور اس کے بعد آوارہ مصرعوں اور مختلف قافیوں سے ایک بات پوری کر لینے کے لئے ابتدائی قافیہ کو استعمال کر کے بات کی تکمیل کا احساس دلاتا ہے یہ چھوٹے چھوٹے مکمل تاثر ہاروں سے بنی ہوئی نظم رومانیت کا نیا تجربہ تھی

آئی ہے برسات چھائی ہے برسات

کوہ و دامن پر دشت و زمین پر شہر اور بن پر

دوشیزہ جو بن بے ساختہ بن

رنگین جوانی سبز اردھانی

گل پوش جلو سے مدھوش نچے

دل کش فنائیں

مٹھندی ہوائیں

اودی گھٹائیں لائی ہے برسات
آئی ہے برسات چائی ہے برسات

یا چاند کی سیر :-

خطر بیز دالہ زار نغمہ ریز جوئے بار

حشر خیز آبشار

کیف موج بے قرار چاندنی میں کوہمار

تھا بہار در بہار

میں یہ شان کردگار

دیکھتا چلا گیا

تیاروں بھری رات "ابھی تو میں جواں ہوں" جلوہ سحر میں چھوٹی چھوٹی اچھوتی بحروں میں
یہ تجربے مکمل ہوئے۔ یہ تجربے ایک طویل اثر پذیری کا رد عمل تھے۔ انگریزی ادب کی رومانویت
کے علاوہ ٹیگور کی ہلکی ہلکی شاعری اور منافق قدرت کی سادگی کو جذب کرنے والے گیت اور تڑپاؤ
سے منہ موڑ کر روحانیت اور ماورائیت کی کشش کا اثر یہاں بہت واضح ہے۔

ان دونوں اثرات کو علیحدہ علیحدہ کر کے دیکھئے کہ انگریزی ادب کی رومانویت کے تجربوں
کو نظم طباطبائی اور عظمت اللہ سامنے لارہے تھے نظم نے انگریزی کی بہت سی کامیاب نظموں کا
ترجمہ کیا۔ یہ ترجمے نہیں تھے جمالیاتی بلکہ میں ایک نئی روح ڈالنے کے سامان تھے ۱۳۰۰ میل دور
کے جذبات کو مشرق کی اجنبی زمین میں زندہ کر دینے کی میحانفس کو کشش تھی گرنے کی ELEGY
کا ترجمہ اسی سلسلے کی کر دی ہے اور اس میں اشعار کی ترتیب کا خاص لحاظ رکھا گیا ہے، پھر سانیٹ
کو بھی نظم نے اردو میں اپنایا ہے۔ اس طرح نظم نے گویا انگریزی فارم کے نئے تجربوں کو اردو میں

بھی آزمایا غلطی اللہ نے ہندی سے بھی فائدہ اٹھایا اور بڑی سترنم اور رواں بحروں کو آزمایا

مری جان ہو کہ مرا بدن تری جلوہ گاہ ہے اے وطن

تری خاک ان کا خمیر ہے

مرے خون میں ہے جھاک تری مری نبض میں ہے چپک تری

مری سانس تیری صغیر ہے

لیگور کے اثرات نے اپنا گوشہ دامن پھیلا یا تو سیدھی سادی اور ہر کیفیت بحروں اور چھوٹی

نظموں کی دل کشی نے ہمارے شاعروں کو بھی اپنی طرف متوجہ کیا، نثر میں یہ اثر ماورائیت، رومیت

اور جمالیات کی نئی قدروں کی طرف رہنمائی کرنے لگا۔ ہندی افادہ، نیا زفتح پوری وغیرہ نے

اس راہ پر اپنے قدم جمائے لیکن ان میں سے کوئی سہل نگار نہ تھا، اس کے مقابلے میں ٹیگور کے

اثر سے آرزو شاعری میں سادگی اور ترنم کی شکل اختیار کی، حامد اللہ افسر کا نام ان میں سر فہرست ہے

عشق کی یہ دل کشی میں نے تو دیکھی نہ تھی

نکلی ہے ہر دل سے آہ درد میں ڈوبی ہوئی

ایسی بھی ہوتی ہے چاہ

اس کو میں سمجھی گستاہ

درد میں یہ لذتیں عشق کی یہ دل کشی

میں نے تو دیکھی نہ تھی

شب تاریک کا ایک بند دیکھئے :-

کیا چیز ہے تو اے شب تاریک سکوں ریز

دنیاۓ خموشاں

محویتِ پنہاں

ہو حد سے فزوں ضبط تو ہوتا ہے جنوں ریز

یہ گویا سانیٹ کی ترتیب ہے لیکن سانیٹ کی طرح اس کے اختتامیہ بند کی ترکیب مختلف ہند ہے، یہ لہریں ہی گنگنائی گزر جاتی ہے مصرعوں کا یہ تصور بالکل نیا تھا اور ارکان کی تقسیم میں جدت کی گئی تھی "شب تار یک" میں پہلے یا آخری مصرعہ کی طوالت بیچ کے دونوں مصرعوں کے برابر ہے۔ ایک دوسری نظم دیکھئے: مالن کا گیت

جی دکھتا ہے کیسے توڑوں چھوٹی چھوٹی ٹنخی ٹنخی پیاری پیاری کلیاں

لے کانٹے میں سج سج کھدوں تیرے سارے پتے دتے میری ساری کلیاں

یا اللہ میں صبح کو پاؤں ٹہنی ٹہنی اچھی اچھی بھاری بھاری کلیاں

گیت افستر کے ایسے گاؤں جیسے میرے پودوں والی نیاری نیاری کلیاں

اس دور کو اردو کا رومانوی دور کہا جاسکتا ہے، اختر انصاری کے خالص رومانوی اور ہلکے چھلکے قطعات بھی اردو میں ایک نئے تجربے کی حیثیت رکھتے تھے اور پہلی بار اردو کے ایک شاعر نے قطعہ کو اپنی ادبیاتی شان بنایا اور اس کو اپنی خصوصیات کے ساتھ طریقہ اظہار قرار دیا۔

یہ قطعے حقیقتاً آگینے ہیں۔ اس پانی میں آگ کا سا دھواں ہے ہلکا ہلکا وہ دھواں جو شمع کے

بجھنے پر اٹھتا ہے لیکن ان آگینیوں میں شراب کی تند و تیز آگ نہیں ہے۔ یہ وہ شراب ہے جو

خمار آلود سرور و سرور بخشی ہے لیکن بدمست نہیں کرتی۔ جوش نے انھیں دنوں رباعی کو اردو

میں اسی لطافت و جامعیت کے ساتھ استعمال کرنا شروع کیا تھا جس طرح وہ فارسی میں

استعمال ہوئی تھی، ختام اور ابوسعید ابوالخیر نے رباعی کو جو معراج بخشی تھی وہ اب اردو رباعی

کے لئے کھلی پریم بھاری کی فردیات بھی اسی رومانوی دور کی یادگار ہیں۔ اختر انصاری کے قلم دیکھئے:-

جو پوچھتا ہے کوئی سرخ کیوں ہیں آج آنکھیں
تو آنکھیں مل کے یہ کہتا ہوں رات سو نہ سکا
ہزار چاہوں مگر یہ نہ کہہ سکوں گا کبھی
کہ رات رونے کی خواہش تھی اور رونہ سکا
چاندنی تارے، ابر کے ٹکڑے
ہائے کس قہر کی حسیں ہے رات
لیجئے وہ پھوار پڑنے لگی
آج کیوں ہوش میں نہیں ہے رات!

اس زمانے میں چھوٹی بحروں میں مصرعوں کی ترتیب اور ترنم کی ترکیب میں مختلف تجربے کئے گئے۔ بڑی بحروں میں بھی قافیے کے استعمال میں مختلف طریقے اختیار کئے گئے۔ ساغر نظامی۔ روش صدیقی کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ساغر نے اختر شیرانی اور حفیظ کے بعد سب سے زیادہ تجربے کئے ہیں اور اسلوب بیان کو نئی دستوں اور نئی ترتیب سے آشنا کیا ہے۔ تاج شب ماہ میں سے یہ ٹکڑا ملاحظہ ہو:

نظر کی صباحت نگاہوں کی زہرت عجب منظر باز گی و ضیا ہے
لقاب اپنے رخ پر لئے بجلیوں کا کوئی حور ہے یا فرشتہ کمر ہے
ادھر چاند ہے صنو فلک بے محابا ادھر تاج ہے نو بہارِ نظارہ
نظر تاب اک بیکر مر مر میں ہے کہ ٹکڑا کوئی عالم نور کا ہے

نقش منور

منور مہلہر

مرصع، مشجر

محبت کے پہلو

جہیل اور رعنا، خموش اور گویا، سہیل و ثریا

شاعروں کے جھڑپ میں جلوہ نما ہے

شاعر کے نغمے سے ایک بند ملا خطہ ہو:

ازل اک گت بھری آواز پا ہے میرے نغمے کی

ابد ایک ناشنیدہ ہی صدا ہے میرے نغمہ کی

ادا ہے میرے نغمے کی

ہیروئے میرے نغمے نے بنائے ہیں زمانوں کے

کہ ٹکڑے ہیں زمانے میرے نغمے کے فسانوں کے

گتوں کی داستانوں کے

جوانی کیا ہے اک نغمہ محبت کیا ہے اک نغمہ

یہ قدرت کیا ہے اک نغمہ یہ فطرت کیا ہے اک نغمہ

مشیت کیا ہے اک نغمہ

مشیت ہی کے سنگیں دل کو یہ بڑپا نہیں سکتا

نظام جبر قدرت پر تسلط پا نہیں سکتا

روش کی نظیں "اعتراف" اور "ابھی نہ جا" انہی نئے تجربوں کی بڑی کامیاب تصویروں ہیں۔

لیکن اس وقت اردو شاعری میں ایک نئی مخلوق جنم لینے لگی تھی، سانیٹ کے رواج

اور انگریزی طرز کی تربیت کے عام ہونے کے ساتھ ساتھ آزاد اور معری، مقفیٰ اور غیر مقفیٰ نظموں

کے سوال اٹھنے لگے اور اسلوب اور فارم تکنیک اور مواد کے مسئلہ پر از سر نو غور کیا جانے لگا۔
 تصدق حسین خاں اور ن. م. راشد نے اس آواز کو اٹھایا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب اختر شیرانی
 رومان نکال رہے تھے اور پطرس اور ان کے ساتھی کارواں۔ شاعروں کی محفلیں گرم سے نیم گرم
 ہو چلی تھیں اور سالوں کی گرم بازاری چڑھنے سوچ کی طرح ہر لمحہ زیادہ ہو رہی تھی اور جو
 نوجوان اب تک ہمارے شاعروں کے مخاطب بنے ہوئے تھے اور جن کے مذاق کا ساتھ
 دینے کے لئے حالی اور آزاد نے اردو شاعری کو نئی راہوں پر لگایا تھا اب عنان شاعری
 خود اپنے ہاتھ میں لینے پر اصرار کرنے لگے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ شاعری ان ہی منجھلوں کے ہاتھوں میں
 چلی گئی۔ جب راشد نے نظم نگاری شروع کی تو کچھ کو عبرت ہوئی اور کچھ کو حیرت۔ بہت حاصل
 کرنے والوں نے آئندہ سے شعر و شاعری کو بالائے طاق رکھنے کی صلاح دی اور اُردو کی
 جوانمردی کی پیشین گوئی کی اور رد و پوش ہو گئے۔ حیرتی البتہ مختلف قسم کے تھے، وہ بھی جنہوں نے
 اس مسئلے پر از سر نو فکر کرنا ضروری سمجھا اور بعد کو کچھ نے اس طرز کو اپنا بھی لیا اور کچھ ایسے بھی
 تھے جو پورا غور و فکر کی طرح درون خانہ ہنگاموں سے بے خبر رہتے ہوئے بھی اسی طرح روشن رہتے۔
 راشد کے لئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ آیا اس نے دیکھا اور اس نے فتح کر لیا۔ اس شدید
 اثر اندازی کے عمل میں جو اس نے موجودہ نسل پر انجام دیا ہے، فیض کے علاوہ اس کا اور کوئی
 شریک نہیں۔ راشد نے قافیہ اور ردیف، وزن اور موسیقی کے سارے نظام کو سننے
 سے منقید کے تراز میں رکھ دیا۔ اس کی بحریں رواں، صاف اور شگفتہ تھیں۔ نسبت
 اور مضمون انہیں بھی تھیں اور ان میں روانی اور تازگی تھی۔ لارنس باغ میں اور سوختیاہوں کہ
 بہت سادہ و معصوم ہے وہ کے قسم کی لفظیں اس شاعرانہ وجود کی مظہر ہیں جو راشد میں
 سانس لیتا ہے۔ راشد نے خیالات کو بھی نئی راہ دکھائی اور مغربی تحریکوں سے اور

زیادہ قریب کر دیا۔ روان اس کی نظموں میں بھی موجود ہے۔ اس کی نظموں میں بھی شبستانوں کے تذکرے ہیں لیکن یہاں عورت عیا و خوش اندام سوا و مشرق نہیں ہے۔ اس کے افسوں سرد مہر ہیں اور شوخیاں تلخ بستہ۔ وہ یہاں خارجی علامت بن کر آتی ہے، آزادی اور آسودگی کی علامت اور کبھی پیرہنجی اور جھوڑکی وہ ذہنی الجھنوں کو تھپک تھپک سے سلانے والی نشہ آور دوا ہے۔ وہ خدا کی طرح مشرق و مغرب کے درمیان بٹی ہوئی ہے ایک طرف حاکم، طاقتور اور آزاد اور دوسری طرف مجبور محکوم اور کمزور۔ بہر حال راشد اردو شاعری کے انداز فکر کو وقتی طور پر ہی تبدیل کر دیا اور اس نئے اسلوب فکر کے لئے اسلوب بیان بھی نیا پیدا کیا۔ قافیہ کسی التزام کے بغیر بکھر گئے۔ اب صرف شاعر کا ذوق ترنم ہی انکی مننائیت اور موسیقی کے اثر کی ضمانت کر سکتا ہے۔ یہ بہت بڑا اقدام تھا لیکن راشد کے خیالات کی بغاوت تھی جس نے صدیوں پرانے اسلوب میں ڈھلنے سے انکار کر دیا۔ اس نئی راہ کو نباہنا بہت مشکل تھا اور موسیقی اور ترنم کا مجموعی اثر نظم میں قافیہ اور ردیف کی پابندی کے بغیر قائم رکھنا نہایت دشوار تھا، پھر بھی راشد نے اس مشکل کو آسان کر دکھایا۔ یہی نہیں راشد نے اس نئی آزادی سے بڑے بڑے کام بھی لئے۔ مثلاً قصے یا کسی کیفیت کے بیان کرنے میں اسی کے مطابق مصرعوں کے ترنم ان میں قافیہ کی تریب اور بحر کی گردشیں رکھیں اور مصرعوں کی طوالت اور اختصار میں بھی اس کا لحاظ رکھا۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں
ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو
رقص گہ کے چور و دوازے سے آکر زندگی۔

ڈھونڈے مجھ کو نشاں پالے مرا

اور جرم عیش کرتے دیکھ لے

ان میں قص کی گردشوں سی کا انداز نہیں بلکہ ان گردشوں کے درمیان ذہنی حالت کی بھی پوری کیفیت ملتی ہے۔ چوتھے مصرع کی طوالت اور اس کے پانچویں مصرع میں تکمیل اسی طرح سانس توڑتی ہے جیسے کہ زندگی کے داخل ہونے کا اندیشہ۔ اس کے علاوہ راستہ نے نئی ترکیبیں اور نئی علامتیں عام کیں کیونکہ موضوع اور اسلوب بیان دونوں نئے تھے اور اب تک دنیا کے سارے متنوع اور ہمہ گیر مسائل کو اردو شاعری نے اپنی دنیا میں آنے نہیں دیا تھا اور ان کا سلسلہ اپنی داخلی کیفیتوں سے نہیں ملا یا تھا۔ اس لحاظ سے یہ نئی ترکیبیں اور علامتیں بہر حال لازمی تھیں۔ غلامی، جہالت، تاریکی اور بانوی کے گہرے پردوں میں راستہ نے دنیا کے ہر ایک زندہ مسئلے پر نظر ڈالنے کی کوشش کی ہے اور موجودہ دنیا کے سارے مراحل کو ادراک ہی سے نہیں احساس سے بھی چھونا چاہا ہے۔

درتجے کے قریب :-

ان میں ہر شخص کے سینے کے کسی گوشے میں

ایک دہن سی بنی بیٹھی ہے

ٹٹھاتی ہوئی ننھی سی خودی کی قندیل

لیکن اتنی بھی تو انانی نہیں

بڑھ کے ان میں سے کوئی شعلہ جوالہ بنے

یا :-

ایک بوڑھا سا تھکا ہوا سار ہوا رہوں میں

بھوک کا شاہ سوار

سخت گیر اور تنومند بھی ہے !

میں بھی اس شہر کے لوگوں کی طرح

ہر شب عیش گزر جانے پر

ہنر جمع خس خاشاک نکل جاتا ہوں

چرخ گزراں ہے جہاں

شام کو پھر اسی کا شانے میں لوٹ آتا ہوں

یہ گویائی روایتوں کی تعمیر ہو رہی تھی اور نئی اصطلاحیں ترکیبیں اور علامتیں بن رہی تھیں فیض نے اسلوب فکر کو بدلنے اور نئی روایتوں کو تعمیر کرنے میں کہیں زیادہ حصہ لیا۔ لیکن فارم کے لحاظ سے فیض نے تنوع کو اختیار نہیں کیا، ان کے تجربے بہت مختصر ہیں، وہ قافیہ کو نظم پر اس طرح بکھیر دیتے ہیں کہ ایک قافیہ گویا خیال کی منزل کے لئے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اور اس پورے خیال کے کسی نہ کسی جز کو پورا کرتا ہے۔ قافیہ کے ذریعہ وہ نظم کو مختلف تاثر پاروں میں بانٹ دیتے ہیں۔ تنہائی میں یہ ترتیب نہایت واضح ہے۔

پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں

راہ رو ہو گا کہیں اور چلا جائے گا

ڈھل چکی رات بکھرنے لگا تاروں کا غبار

لڑکھڑانے لگے ایوانوں میں خوابیدہ چراغ

سو گئی راستہ تک تک کے ہر اک راہ گزار

اجنبی خاک نے دھندلا دے قدموں کے سراغ

گل کر ٹمھیں بڑھا دوئے دینا وایاغ

اپنے بے خواب کپڑوں کو متفصل کرو

اب یہاں کوئی نہیں کوئی نہیں آگے گا

راشد اور فیض نے ہماری شاعری پر جو اثرات ڈالے ہیں ان کا تذکرہ الگ مضمون کا محتاج ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ یہ دونوں ستون کافی عرصے تک اپنی بلندی کے سایوں میں موجودہ اردو شاعری کو گھیرے رہے اور ان کے سایے گہرے ہوتے جا رہے ہیں، یہ وہ مینار ہیں جن کے نور سے صبحیں شاداب رہیں۔

لیکن فارم اور اسلوب بیان کے نئے تجربے ن۔م۔ راشد سے متاثر ہونے پر بھی ان کے ختم نہیں ہوتے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ راشد ہمیں جس دور میں لا کر کھڑا کرتے ہیں وہ بالکل جدید ترین دور ہے اور اس دور سے ہم اس قدر قریب ہیں کہ اس کے سارے اثرات کو اور ان کی معنوی اہمیت کو برکھنا اور اس کا اندازہ لگانا پوری طرح ممکن نہیں ہے لیکن پھر بھی راشد سے لے کر آج تک کی اردو شاعری ایک طویل فاصلہ ہے اور اسے ایک لمحہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ن۔م۔ راشد کے ساتھ تجربوں کا گویا ایک نیا میدان کھلا اور اس میں رطب و یابس سبھی کچھ دکھائی دیا میں یہاں مختلف شعری بے راہ رویوں کی طرف توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں۔ اس میدان میں میراجی بھی راشد کے عہد میں آئے میراجی نے نظم معریٰ کو جس انداز سے لکھا وہ یقیناً نیا انداز تھا لیکن ہر نیا انداز سخن بھی نہیں ہوتا۔ میراجی دراصل یورپ کی ان تحریکوں کا شکار ہو گئے جو شاعری کے دائرے کو شعور سے زیادہ لاشعور کے میدان میں محدود کر رہی تھیں۔ رمزیت اور سوریلزم کی تحریکیں مختلف شکلوں میں سامنے آ رہی تھیں۔ فرامڈ کا نظریہ لاشعور گویا فن کاروں اور ادیبوں کی آنکھوں میں چکا چوند

پیدا کرنے لگا تھا اور شاعروں نے اس میں کوئی گناہ نہ سمجھا کہ شعور سے الگ ہو کر وہ اپنی تمام تر شاعری کی باگ لا شعور کے ہاتھ میں سوپ دیں۔ پیڑ کی جما لیا قی بے راہ روی کی یہ نفسیاتی شکلیں تھیں اور جب تمام تراختیا رات لا شعور کے ہاتھ میں سوپ دے جائیں اور نظم کو خواب کی ترتیب یا بے ترتیبی کے معیار پر تولد لانا لگے تو ظاہر ہے کہ ہم وادراک سے بالا تر ہو کر حقیقتاً دیوانے کا خواب بن جاتی ہے اور وہ بھی ایسا خواب جسے یاد رکھنا سوان روح سے کم نہیں۔ میراجی ہماری شاعری میں علامتی نظریہ کے سب سے بڑے پیرو ہیں۔ لیکن کیا اس کے سوا انھوں نے آزد و شاعری میں کوئی اور بھی خدمت انجام دی ہے؟ اس کا فیصلہ آئندہ زمانے کے نقادوں کے ہاتھ میں ہو گا۔ بہر حال میراجی ہمیں یہ بتاتے ہیں کہ ایک بہر کا ہوا شاعر کیا کچھ کر سکتا ہے اور شاعرانہ بے راہ روی کے سلسلے کہاں تک پہنچ سکتے ہیں۔

پچھلے دس سال کی شاعری نے اسلوب بیان میں جو تجربے کئے ہیں۔ ان کا جائزہ لینے سے پیشتر ہمیں اس وقت کی آزد و شاعری کا مختصر سا خاکہ سامنے رکھنا چاہیے۔ ایک طرف وہ تمام غزل گو اور نظم گو شعرا تھے جو اسلوب فکر میں نہایت خوشگوار قدرت اور تازہ افکار کے لئے راستے نکال رہے تھے انھوں نے آزد و شاعری کو گونا گوں خیالات اور تصورات سے مالا مال کیا ہے لیکن اسالیب میں کوئی چونکا دینے والے تجربے نہیں کئے وہ مست تھے خواہ وہ روان سے ہوں یا انقلاب کی لگن سے یا شعر و شباب کی آگ سے مگر اس مستی میں بھی ان کے قدم ردائی جادہ سخن سے الگ نہ پڑتے تھے۔ ان میں جواں فکر شاعر بھی تھے جن میں مجاز۔ جذبی، ساحرا اور ایک حد تک فیض کا شمار ہے۔ دوسری طرف وہ لوگ تھے جو جادہ نو برگامزن تھے اور جنھوں نے اپنی فکر اور

اسلوب بیان دونوں کا سلسلہ روایات کہن سے توڑ کر نئے انداز بیان سے جوڑا تھا۔ ان لوگوں نے زیادہ تجربے کئے اور تجربے کبھی بھی غلطیوں سے پاک نہیں ہوتے ان میں لغزشیں بھی ہوتی ہیں اور کامیابیاں بھی ہوتی ہیں اس گروہ میں کچھ ایسے بھی تھے جو محض جدت پسندی کی نظر ہو گئے گندہ بیروزہ اگرچہ گندہ مگر ایجا و بندہ کے پیش نظر اپنے بنائے ہوئے تنگ دائروں میں محدود ہو کر باہر کی دنیا سے الگ تھلگ ہو گئے، ان لوگوں نے اپنے گرد فنی اور فکری تانے بانے اس طرح تانے کہ وہ اپنی دنیا کے سوا اور کہیں آسودہ نہ ہو سکے۔ میراجی کے راستے پر چلنے والوں کی تعداد بھی کم نہ تھی اور مغربی تقلید نے اس سونے پر اور سہاگے کا کام کیا۔ قہم و اوراک سے رشتے توڑے گئے۔ کچھ نے یہ رشتے سخت الشعور اور لا شعور سے باندھے اور جو منہ میں آیا نوک قلم کو حکم ہوا کہ اسے قلمبند کرے کہ یہ ایک نسل کے ذہنی خلفشار کا آئینہ ہوگا۔ دوسروں نے اس ٹوٹے رشتے کو انگریزی ادب کی انتھالوجی (ANTHOLOGY) سے ملا یا بڑی بیباکی اور ہٹ دھرمی سے ترجمے کئے گئے۔ ایلیٹ، ہاس، مین، ہیک نیس کی متعدد نظموں کے چربے اور کبھی کبھی لفظی ترجمے پیش کر دیے گئے۔ پہلے گروہ میں مختار صدیقی، مبارک احمد وغیرہ کے نام گنائے جاسکتے ہیں اور دوسرے گروہ کے نام گنوانے سے کیا فائدہ۔ اس پر دسے کو فاش کرنے کیلئے ایک مستقل کتاب کی ضرورت ہو اور لوگ اگر اس عذاب الیم کی بشارت ہی سے کچھ عبرت حاصل کر سکیں تو غالباً اس کی ضرورت ہی پیش نہ آئے گی۔ جو عبرت کی ان حدود سے نکل چکے ہیں ان کے لئے دعائے خیر کے سوا اور کیا کیا جاسکتا ہے۔

لیکن اس انبوه میں ایسے بھی تھے جنہوں نے نئی روایات صالح طریقے پر قائم رکھیں اصل دشواری یہ ہے کہ ہمارے شاعروں نے پچھلے دس سال سے جس تجرباتی اور عبوری دور میں قدم رکھا ہے وہ ان کو مختلف راہوں پر بھٹکنے پر مجبور کرتا ہے کبھی وہ علامتوں

اور رمزیت کے استعمال کی طرف بڑھتا ہے تو کبھی لاشعور کی جانب کبھی وہ سیدھے سادے مسائل کا مقابلہ کرتا ہے اور نہایت لطافت سے عہدہ برآ ہو جاتا ہے۔

اس سلسلے میں جس شاعر نے سب سے زیادہ تجربے کئے ہیں وہ سلام پھلی شہر کا ہے اس نے اردو شاعری کو کئی نئے اسالیب سے آشنا کیا میں اس وقت اپنی بحث کو محض فارم تک محدود رکھنا چاہتا ہوں اس لئے صرف فارم کے تجربوں کی مثالوں پر اکتفا کر دوں گا ورنہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ رمزیت اور اشاریت کی مثالیں بھی سلام کے کلام میں ملتی ہیں۔ مثال کے طور پر ”ایک عورت“ ”ایپیل ٹرین“ اور ”بھینٹ“ پیش کی جاسکتی ہیں مصرعوں کی ترتیب اور موسیقی کے لحاظ سے ”جنگل کا ماریچ“ ملاحظہ کیجئے۔ راستہ نے آزاد نظم کے ترنم سے اور لفظی ترتیب سے VISUAL ARTS کی جس کیفیت کو لفظوں میں اسیر کرنے کی کوشش کی تھی وہ یہاں نہایت کامیابی کے ساتھ ملتی ہے

جنگلی لباس میں ایک پیکر گدا ز چل رہا ہے جھاڑیوں میں سانپ جھوم جھوم کر
بھیل مانگنے لگی شام کی ہوا سے ساز اڑ رہا ہے مور اپنے بال چوم چوم کر

ایک بار۔ تین بار
دست مندی لکھے پاؤں لہر کھا گئے

جسم ناز کے شرار

بھیل کے کنارے مست ہو کے ناچنے لگے

یہاں مصرعوں کی ترتیب گویا خود قہص کی کیفیت کو ظاہر کر رہی ہے جیسے اس صحنہ کے ناچتے ہوئے قدموں نے یہ نشان چھوڑے ہوں پھر لفظوں کے ترنم اور انتخاب نے

اس کیفیت کو بڑی کامیابی سے محسوس کیا ہے۔ "ہمینوں کے گیت" ایک بارہ ماہ ہے، اس کے مصرعوں کی ترتیب میں بھی ایک خاص ہنر پیش نظر رکھا گیا ہے۔ "سعتیں" چھپ جانے کے بعد بھی سلام نے اپنے جدید سے جدید تجربوں سے ہاتھ نہیں روکا ہے، یوں سلام کے تجربوں کا میدان کافی وسیع ہے۔ اس نے مکالموں کے ذریعہ بیانیہ انداز میں اور رنگ و فغمہ کے مختلف بیانوں کی مدد سے نئے تجربے کئے ہیں، منظوم خطوط بھی لکھے ہیں اور رومانوی نظمیں بھی جن میں سے میرے خیال میں منظوم خطوط کے سوا ہر میدان میں وہ کسی نہ کسی حد تک کامیاب بھی ہوا ہے۔

انگریزی شاعری میں رومانوی تحریک کے فوراً بعد ایبجسٹ یا داخلی تصویر کشی کی تحریک شروع ہوئی، اردو ادب میں گو تحریک کی طرح اس کی ابتداء نہیں ہوئی لیکن ن۔م۔راشد، فیض، اختر الایمان، یوسف ظفر اور سلام مچھلی شہری کی نظموں میں اس کے واضح نشانات ملتے ہیں۔

میں انگریزی ادبیات اور ان کے تنقیدی رجحانات کو اردو ادب پر منطبق کرنے کا قائل نہیں ہوں لیکن اس بات کا انکار کرنا بھی تو ناممکن ہے کہ جدید اردو ادب بالواسطہ اور بلاواسطہ انگریزی ادب کے رجحانات سے بے حد متاثر ہوا ہے۔

لہذا انظموں کے ذریعہ داخلی تصویر کشی کی یہ کوشش نئے فارم کے استعمال میں بھی ظاہر ہوئی یوں تو تصویریں عموماً خارجی مناظر ہی کی کھینچی جاتی رہی ہیں لیکن جب سے سیراں اور روسو جیسے فرانسیسی فن کاروں نے شے کی فوٹو گرافی کرنے کی بجائے شے کی ماہیت اور اس سے پیدا شدہ داخلی تاثر کی تصویر کشی پر زور دیا۔ فن کے ہر شعبے میں داخلی تاثر کے اظہار کے لئے خارجی منظر کشی کا رواج عام ہو گیا۔

فیض کے استعاروں اور ترکیبوں میں (مثلاً لمبوس کی افسردہ مہکتی، جہنمی خاک، سلگتی ہوئی شام، راشد، اختر الایمان اور یوسف نطفہ کے یہاں الفاظ کے ذریعہ موسیقی اور مصوری کی ساری کیفیت کو فارم اور الفاظ کی موسیقی سے اسیر کرنے کی کوشش اسی احساس کا نتیجہ ہے۔

اختر الایمان نے بھی اس قسم کے تجربے بڑی کامیابی سے کئے ہیں اس کی نظمیں قلوب پڑھ میند سے پہلے ہتھائی اور تصویر فارم کے اس تجربے کی بڑی اچھی مثالیں ہیں۔ اختر الایمان نے زندگی کے جس بے پناہ زہناک پہلو کو اپنا یا تھا اس کے اظہار میں اس نے بڑی چابکدستی اور جوش سے کام لیا ہے۔ انداز بیان کے ان تجربوں نے اس کی نظموں میں نوک پلاک پیدا کر دی ہے مثلاً "قلوب پڑھ کا ایک بند دیکھئے۔

چاند سی پیشانیوں پر زرفشاں ہلڑوں کا جال

احمریں اڑتا ہوا زنگ مستجاب

جم گئی ہیں اشعہ صد آفتاب

گردنوں کے بیچ و خم میں گھل گیا ہوا مہتاب

تصویریں ۶ اشعار نظم کے ہیں اور مقفی لکھے گئے ہیں، اس کے بعد سائیزٹ کے ابتدائی بندوں کی ترکیب سے آخری بند لکھا گیا ہے یعنی ۱ ب ۱ پہلے اور چوتھے اور دوسرے تیسرے مصرعے ہم قافیہ ہیں اور اس ایک بند پر نظم ختم ہو جاتی ہے۔

فراق نے بھی دو آزاد نظمیں کہی ہیں اور دونوں کامیاب نظمیں کہی جاسکتی ہیں اس لحاظ سے ان کی فارم بھی نرالی ہے کہ اس میں مصرعے ارکان کی تعداد کے لحاظ سے برابر ہیں ہاں قافیہ کا التزام نہیں اور اسی لئے ترنم اور موسیقی میں کمی کا احساس بھی نہیں ہونے پاتا۔ اس قسم

کی نظمیں اُردو ادب میں بہت کم ہیں۔ اس نظم کا ایک بند دیکھئے :-

سیاہ پڑ ہیں اب آپ اپنی ہر چھا میں
جدھر نگاہ کریں اک اتھاہ گشتہ گی
زمین سے عرش بریں تک سکوت کے مینا
جھلک رہا ہے پڑا چاندنی نے درپن میں
رسیے کیٹ بھرے منظروں کا جاگتا خواب
اک اک کر کے نندا سے چراغوں کی ملیکس
جھپک گئیں جو کھلی ہیں جھپکنے والی ہیں
فلک پہ تاروں کو پہلی جما ہیاں آئیں

مجھے اس بات کا احساس ہے کہ اسالیب بیان کے تجربوں کا یہ تذکرہ نہایت درجہ
تشہ کا م ہے بہت سے نئے تجربوں کو میں نے جان بوجھ کر چھوڑ دیا ہے کیونکہ ابھی ان میں کھینچلی
کی جھلک نہیں اور ان کا سہارا لے کر شاعر کا عندیہ پوری طرح ابھرنے نہیں پایا ہے، ممکن ہے
ان میں کچھ تجربہ کرنے والے جو اجنبی زمینوں میں پرانے تجربوں کی روشنی میں قدم بڑھا رہے
ہیں کامیابی کی منزلوں تک جا پہنچیں اور فتح و کامرانی کے نئے نشان قائم کریں۔ اس کے
علاوہ ایسے تجربے بھی ہیں جنہیں جان بوجھ کر میں نے نظر انداز کیا ہے۔ ان میں شاد عارفی اور
خمور بالند صری کے تجربے ہیں۔ شاد عارفی نے نظم کو روزانہ کے واقعات کو بیان کرنے کا
وسیلہ بنایا اور خمور نے چھوٹی چھوٹی نظمیں کہہ کر نظم کے معنی اور اس کے ربط دونوں کو پس
پشت ڈال دیا۔ شاد کی نظمیں گویا مظلوم شریں اور غالباً اس غلط فہمی کے پیش نظر وہ آئے
روا بھی دیتے ہیں کہ اچھا شعر نہ ہی کہا جائے گا جس کی شریہ ہو سکے۔ کاش انہیں اس کا بھی احتیاط

ہوتا کہ شعری تعریف میں اس کے علاوہ بھی اور بہت کچھ شامل ہے، جالیاتی ذوق جو نظم کا
موسس اول ہے نہایت تشنہ ہے اور جو تجربے خود شاعری کی فصیلوں کو توڑنے کے مدعی
ہوں ان کا تذکرہ شعری تجربوں کے ضمن میں اچھا نہیں لگتا۔

آخر میں میں اپنے اس اندیشہ کا اظہار کرنا چاہتا ہوں کہ فارم میں تجربوں کی طرف
کچھ ذہن ضرورت سے زیادہ متوجہ ہو رہے ہیں اور اس کا اثر یہ بھی ہو سکتا ہے کہ فکر خود نفس
مضمون کی طرف سے ہٹ کر فارم پر آکر ٹھہر جائے۔ اس سے یہ نتیجہ بہت سی نظموں میں ظاہر
ہوا ہے کہ نظم کے ربط اور تسلسل کا جو لحاظ ہونا چاہئے تھا یا مختلف نظموں سے مل کر شاعرانہ
شخصیت کا جو مجموعی تاثر پیدا ہونا چاہئے تھا اس پر سے توجہ ہٹ جاتی ہے اور نظم میں ایسے
مصرعے بھی جگہ پا جاتے ہیں جو اس کی صورت مسخ کر دیتے ہیں۔ دراصل آزاد نظم اور نثر میں بڑی
نازک حدود حائل ہیں اور ان کا لحاظ رکھنا ہر ایک عظیم فن کار کا فرض ہے نظم کے تسلسل اور
ربط کو ان نثری حملوں سے بچائے رکھنا اور ہر مصرعہ کے ترنم، موسیقی اور شعری قدر و قیمت
کو سامنے نہ رکھنا یہی نئے تجربوں کو جاودانی بنا سکتا ہے۔

۱۹۴۹ء

جدید ادب پر رومانوی اثرات

اقبال، جوش اور اختر شیرانی کے قد آدم سائے میں ہمارے جدید ادب کی پرورش ہوئی ہے مگر ان سب سے بلند قامت گمراہ دیکھا سایہ مغربی تہذیب و ادب کا ہے۔ جوشوری اور غیر شعوری طور پر ذہنوں کو متاثر کرتا رہا ہے۔ ان چاروں عناصر میں ڈاکو کی طرف واضح میلانات کا پتہ لگایا جاسکتا ہے۔ رومانویت نے جذبہ کو اصل اور عقل کو فرع قرار دیا تھا۔ تجربہ اور آزمائش کو بنیادی اور توازن اور تقلید کو ضمنی بتایا تھا۔ اسی لئے رومانوی فن کاروں کا بنیادی آہنگ جذباتیت اور رائیت اور تجربہ کو قرار دیا جاسکتا ہے۔

جدید ادب کے ابتدائی دور میں ایسے اسباب موجود تھے جو ہمارے ادیبوں کے ذہنوں کو رومانوی اثرات کی طرف موڑ دیں۔ ان میں سب سے بڑا سبب تو یہ تھا کہ وہ حالات جنہوں نے جوش اور اختر شیرانی کی شکل میں رومانوی شخصیتوں کو جنم دیا تھا ختم نہیں ہوئے تھے۔ ہندوستان ہنوز سیاسی غلامی سے آزاد نہیں ہوا تھا اور اس ظلم کو توڑنے کا کوئی راستہ پوری طرح واضح نہیں ہوا تھا۔ آزادی خود اعتمادی اور عزت نفس کے حاصل کرنے کا طریقہ بڑا مبہم اور صورت اور جذباتی لوگوں کے لئے بڑا سست رفتار تھا اس لئے شاعر کا آزادی پسند اور جذباتی وجود یا تو مجرد تصورات آزادی، حسن اور انسان دوستی میں سکون پاتا تھا یا ان کا کوئی جذباتی اور برق رفتار علاج تلاش کرنا چاہتا تھا۔ پھر مغربی

اثرات نے کیٹس، براؤننگ اور شیلے سے متعارف کرایا تھا اور اردو شاعری کی صدیوں پرانی تقلید پسندی کے خلاف ردِ عمل کے طور پر نئے شعور اور نئے تجربوں کا چلن عام ہونے لگا تھا۔

ایسی حالت میں ہمارے نوجوان شاعروں اور فن کاروں کو اپنا خون گرم کرنے کے لئے نئے فتنوں کی ضرورت ہوئی یہ فتنے نئے نئے روپ میں سامنے آئے کہیں حسن اور رومان کی تصویراتی وادیوں میں یدِ بیضا بن کر چلے تو کبھی انقلاب اور آزادی کی تڑپ میں شعلے بن کر لپک اٹھے۔ بہر صورت عہدِ جدید کے ادیبوں اور شاعروں نے رومانویت کے زیر اثر تقلید اور اصول پرستی سے آگے بڑھ کر تجربے کے میدان میں قدم رکھا اور ”رہ و رسم عام“ کی پابندی سے ہٹ کر نئے راستے نکالنے کی کوشش کی۔

ابتدائی دور کے چند شاعروں کا کلام لیجئے۔ ساغر نظامی، روش صدیقی اور اختر انصاری کے کلام میں وہی رومانوی کچھ ملتا ہے۔

اس ابتدائی دور میں رومانویت کا اظہار کھلے بندوں ہوتا رہا۔ البتہ ایک خاص رجحان نسبتاً زیادہ نمایاں ہونے لگا وہ تھا سماجی میلان۔ یہاں میلان کا لفظ شعور سے زیادہ مناسب ہے کیونکہ ہمارے شاعروں اور ادیبوں میں سیاسی آزادی اور انقلاب کی خواہش ایک جذباتی ردِ عمل کے طور پر بیدار ہونا شروع ہو گئی تھی۔ جوش نے انقلاب کا نعرہ پوری گھن گرج اور دبے کے ساتھ بلند کیا تھا۔ اختر شیرانی نے :-
اٹھ ساقی اٹھ تلوار اٹھا

کی آواز اٹھائی تھی اور بعد کے آنے والے اس آواز میں زیادہ رس، زیادہ جذباتی رنگ اور لگن شامل کرنے لگے تھے مگر اس کے باوجود محض ایک جذباتی خواہش تھی صرف ایک

آرزو کا اظہار تھا۔

جدید ادب کی سمت آتے آتے رومانیت اپنے ماورائی عنصر کو کم کرتی گئی اور نئے ادیبوں نے اسے ایک نئے انداز کے ساتھ اپنایا۔

یہ انداز خاص طور پر دو حیثیتوں سے نمایاں ہوئے۔ پہلی صورت میں فکری حیثیت سے کچھ تجربے اور اضافے کئے گئے مگر اسلوب اور تکنیک کی حیثیت سے کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوئی دوسرے وہ جہاں اسلوب اور تکنیک کی تبدیلی نے بنیادی اہمیت اختیار کر لی۔ پہلی شکل میں مجاز، فیض، جذبی جعفری، ساحر لدھیانوی اور احمد ندیم قاسمی کے نام اہم ہیں اور دوسری شکل میں ن۔م۔راشد، اختر الایمان اور ان کے ساتھیوں نے اس انداز کو اختیار کیا۔

یہ محض اتفاقی بات نہیں کہ رومان اور سماجی احساس کا درمیانی موڑ جدید اُردو ادب کے براہم فن کار کے ہاں ملتا ہے، سماجی احساس کو حقیقت نگاری کا شعور کہا جاسکتا ہے لیکن اس میں حقیقت کی سادگی، سنگین اور ٹھوس ادراک پوری طرح موجود نہیں ہے، اس لئے سماجی حقیقت کا احساس اس کے لئے موزوں تر لفظ ہے۔ جہد حاضر کو متاثر کرنے والے تمام شاعروں نے اپنے ادبی سفر کی ابتدا انھیں رومانوی نقبش سے کی ہے۔ مجاز، فیض اور ساحر لدھیانوی کے ہاں یہ خط بڑی قطعیت کے ساتھ ملتا ہے۔ مجاز نے فیض کی طرح اپنے دیوان کو دو حصوں میں تقسیم نہیں کیا لیکن تقسیم ان کے کلام میں بہت واضح طریقے پر موجود ہے ان کے فن کے ابتدائی حصے کی نایندہ نظم، طفلی کے خواب اور آج بھی کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ طفلی کے خواب کے چند اشعار دیکھئے۔

طفلی میں آرزو تھی کسی دل میں ہم بھی ہوں اک روز سوز و ساز کی محفل میں ہم بھی ہیں

جھیرا ہے ساز حضرت سعدی نے جس جگہ اس بوستاں کے شروع عنادل میں ہم بھی ہوں
 دیوانہ وار ہم بھی پھر یں کوہ و دشت میں دلدادگان شعلہ محفل میں ہم بھی ہوں
 چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آب دار ہنگام جنگ زلفہ باطل میں ہم بھی ہوں
 رومانی ادب کی اس وراثت سے ہمارے نوجوان ادیب اور شاعر خاص طور پر
 متاثر ہوئے لیکن ان کے ہاں شکست آرزو کا احساس کرب ناک اور تکلیف دہ ہوتے ہوئے
 بھی بڑی حد تک سبق آموز تھا، انھوں نے اپنی ذات کے خول میں اور زیادہ اسیر اور محدود
 ہو جانے کی بجائے اس خول کو توڑ دینے کا سبق سیکھا اور دکھ درد سے کائنات کے ایک نئے
 آہنگ کو دریافت کیا۔

رومانوی ادیب اب سے کچھ پہلے غم شکست آرزو اور محرومیوں کی وادی میں
 بھٹکتے بھٹکتے سہمی اور لیلیٰ کے تصورات کی تعمیر کرتا تھا۔ ادا سی اور محرومی سے محبت کرنا سیکھتا تھا
 غم کے گرد تصور پرستی کے ہالے بناتا تھا اور آہستہ آہستہ اپنے خوابوں اور آرزوؤں کی ایک
 انفرادی دنیا تعمیر کرتا تھا۔ نئے ادیب کی فکر اور عرفان کا طریقہ بھی بالکل یہی تھا لیکن اس کا
 راستہ شکست آرزو نے بہت مختلف کر دیا اسی لئے ہر ایک شاعر اور فن کار کے ابتدائی
 دور میں رومانوی اثرات کے گہرے نقوش کے باوجود یہ لوگ اس مقام پر اپنا سفر ختم
 نہیں کرتے جہاں رومانوی ادیبوں نے ختم کیا ہے بلکہ نئے راستوں اور نئی منزلوں کی
 تلاش میں آگے نکل جاتے ہیں فیض کی ابتدائی نظموں کے بارے میں راشد نے لکھا ہے :-

اُس زمانے کی نظمیں حریری گلابی بلبلوں میں لپٹی ہوئی خواب سے چورا اور لذت

سے سرشار تصویروں سے بھری پڑی ہیں۔ زندگی سے ان کا براہ راست کوئی تعلق

نہیں زندگی میں اور ان میں ایک خلیج حائل ہے، ذاتی سن پرستی کی خلیج جسے فیض عرصے

تک پار نہیں کر سکا۔

یہ ذاتی حسن پرستی کی غلط رومانیت کی ذین ہے اسی داخلی آرزو مندی اور خواب سے جو لذت سے سرشار تصویروں کی مدد سے نئے ادیب اور شاعر نے زندگی کا احساس حاصل کیا ہے۔

اس طرح رومانی احساس کی مدد سے جدید شاعر اور ادیب نئی حقیقتوں تک پہنچا ہے، رومانی تحریک نے اسے تقلید اور رسم پرستی کے سانچوں سے نکالا تھا، یہ علیحدگی اور ندرت پسندی حالی اور آزادی کی تحریک سے بھی زیادہ گہری اور ویر پاتھی کیونکہ اس میں اخلاق کے بھاری اور ٹھوس اصولوں کی بجائے جذبے اور انفرادیت کا سنگتہ احساس کا رفرما تھا۔ نئے ادیب کے سامنے رومانیت نے واضح طور پر اس کی جذباتی تکمیل کا راستہ کھول دیا تھا۔ اس راستے میں پابندیاں کم تھیں اور آزادیاں زیادہ۔

عہد جدید کے شاعر اور ادیب نے آرزو مندی، جذباتیت اور حسن پرستی کی مدد سے نئی دنیاؤں کا سراغ لگایا اور نئے قصر تعمیر کئے، وہ مفکر، معلم اخلاق یا سنجیدہ طالب علم کی بجائے ایک حساس انسان کی طرح کائنات کے واقعات سے متاثر ہوتا ہے اور ہر حادثے کو جذباتی نقطہ نظر سے دیکھتا ہے۔ انقلاب اور سیاسی تبدیلی کی خواہش اس سلسلے میں رومانوی تحریک کا سب سے نمایاں اثر قرار دی جاسکتی ہے۔

اسی جذباتی آزادی اور ندرت پسندی کا دوسرا پہلو سالیب بیان میں تجربے کی صورت میں سامنے آیا یوں تو رومانویت سے پہلے تجربے، تنوع اور ترتیب میں تبدیلیاں کی جاتی رہی تھیں اور مولوی اسماعیل میرٹھی سے لے کر ن۔م۔ راشد تک یہ سلسلہ برابر جاری رہا لیکن رومانویت کے زیر اثر برائے اصول اور اسلوب سے بغاوت کے خیال کو ایک نظر باقی

بنیاد ملی واجب موضوع کے لحاظ سے تبدیلی خوشگوار اور مستحسن سمجھی گئی تو ظاہر ہے کہ اسلوب اور قافیہ کے لحاظ سے بھی تبدیلی کو غلط نہیں کہا جاسکتا تھا۔

آزاد نظم اور نظم معرکی کا رواج بڑی حد تک رومانویت کے زیر اثر قرار دیا جاسکتا ہے۔ ریل کی ضرورت ہے تو اس طرح پیش کی جاسکتی ہے کہ میراجی اور معدودے چند شعراء کو چھوڑ کر تمام تر شعراء آزاد نظم سے پہلے رومانوی انداز کے تجربے کر چکے تھے۔ اختر شیرانی اپنے سائٹ اور نظموں میں موسیقی کے نئے آہنگ کی تلاش کر رہے تھے۔ کبھی ارکان و الفاظ کی نئی ترتیب سے وہ نیا فارم پیدا کرتے ہیں تو کبھی شعروں کی ترتیب سے = مثلاً

سکوتِ شب میں ایک حسین نازنین کہ دل میں موجزن ہوائے رقص ہے
کہ جس کے رقص ناز سے فضا ئے شام گوں بنی ہوئی فضا ئے رقص ہے
بیلے شب کے پریشاں ہیں گیسوئے سیاہ
اور شورش آباد جہاں تیرہ و تار

نثر برساتی ہے مدہوش ستاروں کی نگاہ

نیند میں غرق۔ سارا سنسار

چار سوچھا گئی خاموشی و ظلمت کی سیاہ

نور و آہنگ نے لی راہ فرار

نیند کی سیج سے جاگ اٹھا ہے خوابدہ گناہ

شیر خوشنوار ہو جیسے بیدار

آزاد نظم کے شاعروں نے بحر اور قافیہ و ریف کے اس تنوع کو اور بھی زیادہ

وسیع کر دیا ان کے نزدیک موسیقی اور خاص طور پر شاعری کے ترنم کو کسی مخصوص ترتیب میں پابند نہیں کیا جاسکتا۔ نغمہ کی ترتیب متنوع اور مختلف ہو سکتی ہے خیال کو قافیہ کا پابند ہونے کی بجائے نظم کی موسیقی اور ترنم کو خیال کا پابند ہونا چاہئے۔ دراصل یہاں بھی رومانیت کا وہی نقطہ نظر کارفرما نظر آتا ہے جو کلاسیکی اصولوں کے توازن اور عقلیت کے خلاف تجربہ جذباتی افراط و تفریط اور قدرت کا غم بلند کرتا ہے۔

آزاد نظم میں زیادہ تر موضوعات بھی رومانویت کے زیر اثر تھے، ان میں ایک ایسے نوجوان کی ژولیدہ فکر کی جھلکیاں ملتی ہیں جس کی زندگی میں آرزو مندی اور حسرت ناک توہست ہے لیکن وہ سعی نامتام سے زیادہ کلبیت اور ایسی کا قائل ہے۔ وہ ہر جگہ ایک ایسا ہتھکڑا ہار اسار ہوا ہے جو ہر صبح کو بہر جمع خس و خاشاک نکل جاتا ہے اپنی زندگی کو بے حاصلی کا شکوہ اس کا شیوہ ہے کہیں قفس گاہوں میں پناہ لیتا ہے نہیں پتھروں کے بت پوجنے کی آرزو کرتا ہے کہ اکتا جائے تو ان سے سر پہوڑ کر مر سکے۔

غرض اس کا شیوہ ایک رومانوی نوجوان کا ہے جس کی نظریں زندگی کے حقائق سے زیادہ خود اپنے جذبات کی رنگینی اور اپنی آرزوؤں کے جلوہ صدر رنگ پر جمی رہتی ہیں۔ عرقی نے شکوہ کیا تھا کہ زمین و آسمان کے نوبلیوں کی وسعت اور پہنائی بھی ایک ذرہ ناجیزی کی خواہشیں پوری کرنے اور اس کے دل کو کش و گنجشے کے لئے ناکافی ہے یہی شکوہ ہمارے رومانی نوجوانوں کے لب پر ہے۔

رومانوی نقطہ نظر کے زیر اثر پیدا ہونے والے اس بزمین کردار کی سب سے زیادہ واضح اور تابناک تصویریں جدید انسانے میں ملتی ہیں۔ بزمین کردار اس حد تک ضرور ایک تاریخی

خدمت انجام دیتا ہے کہ اس نے مذہب تہذیب اور برائی جاگڑا نہ قدروں سے تعصب اور تنگ نظری کو ختم کر دیا اس کی نظریں افق تابہ افق جاتی ہیں، اس کے لئے کوئی موضوع بھی شجر ممنوعہ نہیں ہے لیکن اس نے زندگی کی طرف ایک مریضانہ اور منفی رویہ اختیار کیا جو ہمیں بہت دور تک نہیں لے جاسکتا۔ اس کی آخری منزل موت کی وادی ہے یا ناامیدی کی اندھیری گھاٹیاں۔

کرشن چندر، سادات حسن منٹو اور عصمت چغتائی کے ابتدائی افسانوں میں یہ کردار پوری تابناکی اور قوت کے ساتھ ابھرتے ہیں۔ کرشن چندر کے ہاں طرز بیان اور افسانوں کے پلاٹ میں بھی یہ اثر خاص طور پر نمایاں ہے، وہ بات کو بہت سجا بنا کر کہنے کے عادی ہیں، اس لئے ان کی ابتدائی کہانیوں کی فضا سراسر رومانوی ہے یہ جھیلوں، سر و شمشاد کے سایوں اور نرم و نازک آوازوں کی سرزمین ہے جہاں محبت کے پاکیزہ نغمے ہیں اور حسن کی چمکتی ہوئی گلابیاں کرشن چندر کو بھی ہر رومانوی کی طرح حسن و لطافت میں درد و حزن کا ایک پہلو تلاش کرنے میں مزا آتا ہے۔ ”وکیسی نیڑے سے لے کر ان کے ناول شکست تک حسین گالوں پر دق کی زردی اور روتی کی اچانک موت تک ہر جگہ یہی رومانوی لکیر نظر آتی ہے۔

منٹو کا طرز تحریر بڑا سلجھا ہوا اور صاف ہے لیکن ان کی دلچسپی دبے کچلے اور عجیب کرداروں سے ہے۔ منٹو کو نئی بات کی ندرت سے عشق ہے وہ اپنے پڑھنے والوں کو دھچکے پہنچانے کا قائل ہے۔ اس جذبے کے پیچھے بھی بڑی حد تک یہی رومانوی نقطہ نظر کارفرما نظر آتا ہے جو زندگی اور اس کے جہد و عمل سے محبت نہ کر سکنے کے باعث موت اور کھلیت سے عشق کرنے پر مائل ہو جاتا ہے۔

عصمت چغتائی نے شروع میں سنسنی خیز جنسی افسانے لکھے لیکن آہستہ آہستہ ان کا فن سنجیدگی اور متانت کی منزلوں تک پہنچا۔ عصمت کے ہاں رومانوی اثر بڑا گہرا ہے اس لئے وہ غالب ہونے کے بجائے دوسرے اثرات سے مل جل کر سامنے آتا ہے اس کا سب سے اچھا اور نمائندہ اشارہ "یہ ضدی" کا ہیرو ہے یہ کھوئے ہوئے سے خاموش نوجوان اس دور کے افسانوی ادب میں تقریباً ہر جگہ ملتے ہیں۔ انھیں اداسی سے محبت ہے، زندگی کے بارے میں سوچتے ہیں لیکن اسے اپنے تصورات کے ماتحت ڈھالنے کی سکت نہیں رکھتے۔

اس قسم کی لاتعداد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں لیکن ان سے یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا کہ جدید ادب ہنوز رومانوی اثر سے آگے نہیں بڑھا یہ صحیح ہے کہ ابھی تک پرانی رومانوی فکر کے اثرات کہیں کہیں اپنے سایے ڈال رہے ہیں لیکن اکثر جگہ ہمارے نوجوان ادیبوں اور شاعروں نے ان اثرات کو اپنے طور پر ڈھالا اور اختیار کیا ہے۔

نئے لکھنے والوں میں اے جمید، قرۃ العین حیدر اور چند دوسرے لوگوں نے افسانہ نگاری میں رومانوی طرز بیان کو اپنایا۔ قرۃ العین کے ناولوں میں کہیں کہیں کرداروں پر اسی اُلجھے ہوئے بوہمن نوجوان کا شبہ ہونے لگتا ہے جو ہمارے لئے بڑا ہی جانا بچانا کر دار ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان کے کردار بوہمن ہونے کے بجائے صرف ایک ایسے طبقے کے نوجوان ہیں جو چیزوں کو جزوی طور پر سمجھ سکتے ہیں اور اس جزوی حقیقت سے آگے نہیں بڑھ سکتے۔

اے جمید کے ہاں بھی محبت اور اس کا بدناما رومانوی ماحول نظر آتا ہے لیکن رومانوی پس منظر سے کام لینے کے باوجود ان کا انداز نظر سراسر رومانوی نہیں کہا جاسکتا۔ ان کے ہاں جذباتی غلو اور تصویر پاروں کا ایک طوفانی بہاؤ ملتا ہے لیکن اس کا رخ منفی تشکیک اور کھدیت کی طرف ہونے کی بجائے اشد مثبت نظر کی سمت ہے۔

رومانویت کے اثرات کا یہ ایک ناممکن اور بہت مختصر سا خاکہ ہے لیکن اس سے یہ ضرور اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ان اثرات نے قدیم تقلید می اور رسمی اسالیب سے باہر نکلنے اور اپنے جذبے اور انفرادی بصیرت کی مدد سے نئی حقیقتوں تک پہنچنے کا شعور بچھا۔ اردو ادب میں رومانویت کے زیر اثر نئے شعور اور نئے اسالیب کی تلاش شروع ہوئی۔ دراصل رومانوی اثرات کو پوری طرح سمجھے بغیر آج کی ادبیات کے طالب علم کے لئے اس عظیم ارتقاء اور تبدیلی کو سمجھنا مشکل ہے جو نئے ادب میں نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔

رومانوی اثرات نے ہمیں نئی بالیدگی، اعتماد اور حوصلہ بخشا لیکن ان اثرات کا ایک نقصان وہ پہلو بھی تھا جو آہستہ آہستہ عرضی کی صورت اختیار کرنے لگا۔ طرز بیان کی سجاوٹ اور آرائش کی طرف ضرورت سے زیادہ زور دینا بھی اس غلط روایت کا ایک حصہ کہا جاسکتا ہے۔ ہمارے شاعروں اور ادیبوں کی نظریں جذباتیت کی اس قدر عادی ہونے لگیں کہ جب تک ایک طویل تمہید اور آراستہ پیراستہ "تشبیب" نہ باندھی جائے اس وقت تک زندگی کی عام حقیقتوں کے بیان میں کوئی لطف ہی نہ آتا تھا۔ اس کے علاوہ وہ مریضانہ کلیت بھی عام ہو جاتی تھی۔ عہدِ عمل کی طاقت چھین لیتی ہے اور انسان کو ایک اداس فکر میں مجبوس کرتی ہے۔ اور داخلی دائرے میں ایسے ہو جانے پر مجبور کرتی ہے۔

آج کے ادیبوں اور شاعروں کے سامنے رومانویت کی صحت مند قدروں کو اپنانے اور اس کی غلاظتوں سے دامن بچانے کا سوالی بڑا اہم ہے حقیقت کے ایک سچے اور بے ریا شعور کے بغیر کسی دور کا ادب بھی نہیں ہو سکتا اور اس حقیقت نگار می میں حقیقی فن کاری شاعری کا حسن اور ادب کی لطافت اور نکھار پیدا کر سکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک کا ایک جائزہ

ترقی پسند تحریک نے اُردو ادب میں ایک تاریخی کا زمانہ انجام دیا ہے۔ رومانیت نے ادب کو حقیقت سے دور تاثرات کی ماورائی دلیل میں پھنسا دیا تھا۔ رومانی ادیبوں کے نفسوں میں رنگ اور نور تھا ان کی کہانیوں میں صنوبر کے سائے اور غیر ارضی حسن کی پرجھائیاں تھیں ان کی تنقید الفاظ اور ہیئت کے طلسم میں غوطہ لگاتی اور جمالیات کے موتی نکالتی تھی — اختر شیرانی، حجاب امتیاز علی، ڈاکٹر مجنوری کی روایت ایک عظیم ورثہ ہے لیکن یہ جاگیر اپنے قرضے ساتھ لائی تھی اور یہ قرض ترقی پسندوں نے ادا کیا۔

ترقی پسند تحریک نے پہلی بار صاف لفظوں میں ادب کو آسمانی صحیفہ قرار دینے کی بجائے اسے سماجی مسائل کے ادراک اور ان کے حل کرنے کا ذریعہ بتایا۔ اس کھلم کھلا اعلان نے زمان نگاروں کی تاثراتی خیال آرائیوں سے نقاب اٹھا دیا۔ ہیئت اور آرائش کی بجائے توجہ خیال اور مضمون کی طرف مبذول ہوئی اور ادب کو سماجی بہتری کا ذریعہ سمجھا جانے لگا۔

’انگارے‘ اس احساس کا پہلا نشان تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے صرف ادب کی تمام تہذیبی قدریں اور روایات ہی پس پشت نہیں ڈال دی تھیں بلکہ وہ اخلاق اور ہرمانی تہذیب کے دائروں کو بھی تیزی سے طے کرنے لگے تھے انھوں نے جنس اور بھوک کے سوال میاکی سے اٹھائے اور انیسویں صدی کے فرانسیسی حقیقت نگاروں کی طرح زندگی کی ساری

گندگی، ملنی اور عریانی کو سطح پر لے آئے

”انگارے“ اگر طوفان کا بش خیمہ تھا تو تاورا، خود طوفان تھی۔ ن۔م۔راشد نے کبھی کھلم کھلا ترقی پسند تحریک سے اپنی وابستگی کا اعانہ نہیں کیا پھر بھی آزاد نظم کے تجربے کے پیچھے ترقی پسند تحریک ہی ایک جماعت کی حیثیت سے صف آرا تھی اور ان کا نام بھی ترقی پسند تحریک کے ساتھ عام فیصلے اور شہرت سے منسلک ہو گیا راشد کی شاعری نے سماجی مسائل کی ساری سنگینی کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ اپنی نظموں میں ابر کر لیا۔

اور تیسرا کارنامہ نیا ادب کی شکل میں سامنے آیا اور خاص طور پر نیا ادب کیا ہے؟ کتابی شکل میں شائع ہو کر ایک تاریخی صحیفہ بن گیا اس میں اردو تنقید نے تشریحی اور تاثراتی تنقید کی بجائے خود کو سائنٹفک بنیادوں پر قائم کرنے کی کوشش کی تھی۔ اختر حسین رائے پوری، سبط حسن، ڈاکٹر اعلیٰ، احتشام حسین، سجاد ظہیر اور احمد علی نے ادب کا نیا نظریہ پیش کیا۔ ان کا مرکزی خیال یہ تھا کہ ادب ایک سماجی تقاضے کو پورا کرتا ہے اسے ہماری سماج کو بہتر بنانے کی لڑائی میں حصہ لینا چاہیے۔ ہر ادبی کارنامے کو فادمی نقطہ نظر سے دیکھا گیا اور نئے نقادوں میں جو سائنس کے نئے مذہب کے نئے معتقد ہوئے تھے انہوں نے کبھی تو سارے ہر ادبی ذخیرے کو یہ کہہ کر رد کرنا چاہا کہ یہ درباروں کی شاعری ہے اور آج کے عوامی دور میں ناقابل قبول ہے اور کبھی اقبال کو ناشست اور غالب کو سامراج دشمن انقلابی بتایا گیا۔

اس طرح ترقی پسند تحریک کے ابتدائی دور کے تین کارنامے تھے: انگارے، آزاد نظم کا تجربہ اور نیا ادب کیا ہے اور اس تجربے نے بلاشبہ ادب میں نئے امکانات کے دروازے کھول دیے۔

اردو افسانے کو لیچے یا اردو شاعری کو ہر جگہ رومان سے حقیقت اور داخلیت سے

اجتماعی مسائل تک کا یہ سفر بار بار ملتا ہے، ہمارے ادیب کا ذہنی افق آہستہ آہستہ وسیع ہو رہا تھا اور شخصیت کے خلوص اور انفرادی دکھ درد کے علاوہ اور کبھی کبھی ان کے سہارے نئی کائنات نظر کے سامنے پھیل رہی تھی کسی شاعر کا ابتدائی مجموعہ اٹھائے کسی افسانہ نگار کی پہلی تخلیقات دیکھئے، ہر جگہ فن رومان نگاروں کے زیر اثر شروع ہو کر خارجی علم اور سائنسٹک بالیدگی سے آشنا ہوا ہے، کرشن چندر کا طلسم خیال اس کا آئینہ ہے "طلسم خیال" اور "مختصر خیال" ہم آہنگ ہیں اور یہ آہنگ محض نظر فریب نہیں۔ یہ نام کہانیوں کی رومانوی فضا، طلسم کو زیادہ اہمیت دینے اور اسلوب اور تاثر کو بنیادی قرار دینے کی طرف اشارہ کرتا ہے اسکی کہانیاں پڑھئے اور مزے لیجئے۔ غم جاناں سے بے قرار، ہیر رانجھے کے پاکیزہ آلسوؤں اور شیریں فرہاد کے شرفقتاں جذبے سے معمور کہانیاں اور اس کے بعد زندگی کے موڑ پر، ٹوٹے ہوئے تارے اور دوسرے مجموعے آہستہ آہستہ ہمارے ارضی کُرے کی طرف سفر کرتے ہیں۔ یہ کہانیاں شکست آرزو کی تماشا گاہ ہیں یا ان میں ہمارے رومانوی افسانہ نگار نے ہماری دنیا کو پہچاننے اور اس کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے۔

شاعروں کے کلام میں یہ کوشش واضح حد بندی کرتی ہے فیض کی ابتدائی نظمیں ہلکی پھلکی اور رومانوی کرب سے معمور ہیں، ان میں ایک دکھا ہوا دل ہے بیدار دماغ نہیں۔ سو رہی ہے گھنے درختوں پر چاندنی کی تھکی ہوئی آواز

کہکشاں نیم وانگا ہوں سے
کہہ رہی ہے حدیث سوز و گداز

میں جھٹکی ہوئی رومانوی چاندنی ہے لیکن رقیب سے "مجھ سے پہلی سی محبت....." اور
"توں کا آہنگ اور فکر آلودہ لہجہ کہاں ہے؟

اس میں کوئی شک نہیں کہ محض جذبے کے سہارے شاعری بہت دور نہیں جاسکتی اس کے طلسم ہوش ربا اور اس کے رنگ محل دل آویز ہوں گے لیکن فکر کی ٹھوس سچائی کے بغیر اسے بالیدگی اور ابدیت سے آشنا نہیں کیا جاسکتا۔ ترقی پسند تحریک نے جذبے کی حکمرانی ختم کی اور فکر کے سربراہ تاج رکھا یہی اس کا سب سے بڑا کارنامہ ہے۔

ادب کا ایک سماجی فریضہ ہے لیکن آخر اس سماجی فریضہ کی کیا نوعیت ہے۔ ترقی پسند تحریک کے سامنے ہندوستانی سماج کا خاکہ تھا۔ اسی کے پیش نظر ترقی پسندوں کے نزدیک ادب کا پہلا فرض ہندوستان کی سیاسی غلامی کے خلاف جہاد کرنا تھا۔ اس طرح ادب اور سیاست اور ادب اور صحافت کے باہمی رشتوں کا سوال پیدا ہوا۔ جوش اور مجاز جعفری اور کیفی اس سیاسی شعور کی مختلف کڑیاں ہیں۔ جوش اور مجاز کو رومانوی آرزو مندی انقلاب کی طرف لے آئی تھی اور جعفری اور کیفی سیاست کے شور اور جنگ کے دہل سے جاگے تھے اس میں کوئی شک نہیں کہ شاعری اور ادب میں خلوص اور یقین کی دولت محض اسی وقت آتی ہے جب اسے کسی بڑے عظیم تہ اور ایک حد تک غیر ادبی پیغام کا ذریعہ اظہار بنایا جائے پھر بھی ادب غیر ادبی تقاضے پورے کرنے اور اسے پیغام رسانی کے کام میں لانے کے لئے ضروری ہے کہ اول تو وہ پیغام شعور رہی نہیں لا شعور کا بھی ایک حصہ بن چکا ہو اور دوسرے اس میں داخلیت کی آگ اور شاعرانہ شخصیت کا سوز موجود ہو۔ اس کی بہترین نظیریں ٹالسٹائی اور آقبال، ٹیگور اور نذرا اسلام ہیں۔ ترقی پسندی نے ادب کو اور ادبی مسائل کو غیر ادبی طریقے پر رکھا اور ادب کی دائمی قدروں کو ٹھکرا کر اسے صحافت کے سامنے سرنگوں کر دیا۔

ادب سماج کا عکس ہے عکس ہی نہیں وہ سماج کو تبدیل بھی کرتا ہے لیکن تبدیلی کا یہ عمل دوسرے تمام شعبوں سے مختلف ہے یہ عمل غیر شعوری اور بالواسطہ ہے۔ وہ ادیب جو تقریروں

میں باتیں کرتا ہے اس شخص کی مانند ہے جو اپنی زندگی کے سارے سانس ایک ہی بار لینا چاہتا ہے۔ ادب نہ تو سیاست کی طرح کاندھے پر جھنڈا لے کر نکلتا ہے، نہ صحافت کی طرح دقت کی راگنی سے کھیلتا ہے، اس کا کام جمالیاتی شعور کی تبدیلی ہے۔ وہ لوگوں کی آرزوؤں، امیدوں اور امنگوں کا رخ پھیرتا ہے۔ دھیرے دھیرے غیر شعوری طور پر بچے اپنے گرد انجمن آراء اور جانِ عالم کو چلتے پھرتے دیکھنے لگتے ہیں، نوجوان ہیر رانجھے، ظاہر دار بیگ اور خوجی کو دیکھتے ہیں ان سے محبت اور نفرت کرتے ہیں۔ ادب انسانی ذہن کو جمالیات اور تاثرات کے ذریعے بالیدگی بخشتا ہے اور تبدیلی کی خواہش، تازہ تر شاداب تر قدوں کی تلاش کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ اس طرح ادب کا ایک سماجی فریضہ ہے اور یہ فریضہ حقیقتاً انقلابی ہے لیکن یہ انقلاب خاموش عمل ہے خاموش، اندرونی اور کسی حد تک فیہر شعوری۔

ترقی پسند تحریک نے ادب کے اس مخصوص طریق کار کو فراموش کر دیا اور اسے دوسری تمام تحریکوں سے ہم آہنگ کر دیا۔ اس طرح ادب سماج ہی کا نہیں سماج کی مختلف تحریکوں کا ایک ہتھیار بن گیا اور صحافت و ادب کی درمیانی تفریق دھندلی ہو گئی، سیاست سماج کو بدلنے کا بالواسطہ اور واضح ترین ہتھیار تھا اور اس کی وضاحت اور بدیہی شکل نے ادب کو اپنی طرف کھینچا۔ دوسری جنگ عظیم سر بر آ گئی۔ بنگال میں خونناک قحط پڑا۔ فاشیزم اپنی مہیتبیں شکل میں یورپ ہی نہیں آسام اور بھکتنے پر بھی نازل ہونے لگا۔ حقیقتاً وہ دور ہماری سماجی زندگی کے لئے ہمارے کلچر اور تہذیبی روایات کے لئے بھی انتہائی خطرناک دقت تھا لیکن سماجی زندگی کی طرح ادبی اور تہذیبی زندگی میں بھی ہنگامی بحران اور خطرے کی حالتیں آتی ہیں اور گزر جاتی ہیں جس طرح غیر معمولی حالتوں کے اصولوں کو عام سماجی حالت میں نافذ کرنا حماقت ہے کم نہیں۔ اسی طرح بحران اور عام خطرے کے عالم کے اصولوں سے عام

ضوابط و ضوابط غلط ہے۔ شاعر اور ادیب محض اسی وقت جمالیاتی تاثر اور جادو دانی جن کا یہی کر سکتا ہے جب وہ خود اس تاثر سے آشنا ہو اس کا احساس خلوص اور ذاتی جذبہ اور فرہم اس کو مناسب طور پر متاثر کر سکے اور یہ تاثر و احساس کسی ضابطے میں نہیں آ سکتا۔ ممکن ہو شاعر کسی بڑے سے بڑے انسانی ایسے سے بھی متاثر نہ ہو سکے کیونکہ ایسے عذاب سے گزرتے وقت عموماً انسانی اعصاب اور ذہن اس توازن کو کھو بیٹھتے ہیں جو ایک فن پارے کی تخلیق کے لئے ضروری ہے اور یہ بھی ممکن ہے کہ ذرا سا حادثہ ادیب کو اظہار کے لئے بے اختیار کر دے ترقی پسندوں نے تاثر کے عمل کو بھی خالص مادی طور پر حل کرنے کی کوشش کی۔ شاعر اور سب کچھ ہونے سے پہلے انسان ہے اور یہ انسان چونکہ سماجی حیوان ہے لہذا اس کا سماج کے حادثات سے فوراً متاثر ہونا ضروری ہے زمانے کے ہر حادثے پر ادیبوں اور شاعروں سے لکھنے اور شاہکار پیدا کرنے کی فرمائش کی گئی۔ یہ رویہ فرانسیسی مادیان اور روسی (BEHAVIOURIST) کی یاد آ رہا ہے اور میرے نزدیک خود اس کے نظریہ ادب سے مختلف ہے۔ ۱۹۴۳ء میں جاپانی حملے پر انجمن نے غیر ادبی اور خالص سیاسی پروگرام اختیار کیا اور ۱۹۴۵ء کے بعد کانگریس اور مسلم لیگ اتحاد، الیکشن اور دیول پلان پر توجہ کرنے کی دعوت دی گئی۔

جنگ کے فوراً بعد ادب ضحکہ خیز پستیوں کی طرف جانے لگا، ان پستیوں کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ خود ترقی پسند نقادوں نے ان نئے شاعروں اور افسانہ نگاروں کا تذکرہ کرنے سے گریز کیا جو کانگریس لیگ اتحاد، الیکشن نامے اور شملہ کانفرنس کے حال لکھ رہے تھے جعفری اور فی اس دور کے رہنما تھے لیکن خود ان رہنماؤں کو آج اپنی اس دور کی نظموں سے گریز ہے یہ ادب کی جمالیاتی قدروں اور جادو دانی عظمت کے ساتھ مذاق تھا۔ لیکن یہ

اس ہستی کی حد نہیں تھی جس حد تک خالص مادی تصور ہمیں پہنچا سکتا ہے۔

پستیوں کی طرف یہ نیا سفر شش ماہ کے بعد شروع ہوا، ادب کے رشتے میکانیکی طریقے پر سماج کے ساتھ جوڑے گئے۔ سماج مارکسی نقطہ نظر سے طبقات کا مجموعہ ہے اور ہر دور کی سیاسی ثقافتی اور ادبی قدریں یا تو ایک طبقہ کی ملکیت ہیں یا دوسرے کی۔ اس طرح ادب سماجی فریضے کی بجائے طبقاتی ہتھیار بن گیا اور ہمارے ادیبوں نے عام زندگی سے رشتے توڑ کر طبقاتی زندگی اور طبقاتی کلچر کی کھوج شروع کی اس زندگی اور اس کلچر کی جو ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ طبقاتی ادب کے عام زندگی سے بے تعلق ہو جانے کی وجہ سے محض طبقاتی شعور پیدا کرنے پر مطمئن ہو جانا بڑا اور ہمارے ادب پارے زندگی کا عکس ہونے کی بجائے زندگی کے بارے میں تقریریں بن کر رہ گئے۔

جب ادب کا مقصد اس قدر میکانیکی طور پر سیاسی پرچار قرار دیا جائے تو ہیئت اور ادبی اسلوب سے توجہ ملنا قدرتی بات ہے۔ ترقی پسند ادیبوں کی نظریں محض نفس مضمون پر جمی ہوئی تھیں۔ ادب کی تمام ترجائیاں قدریں اور روایات رفتہ رفتہ مٹ رہی تھیں یہاں ادیب نگہ کی کے سارے چھوٹے بڑے مسائل اور مظاہر کو چھوڑ کر محض سیاست کے سیدھے خط پر آکر ٹھہر گئے تھے۔ اسی طرح ادبی روایات اور اسلوب بیان کے سارے حسن کو چھوڑ کر کبھی وہ نیم دیہاتی زبان میں نعرہ بازی کا تجربہ کر رہے تھے اور کبھی فارسی زدہ ترکیبوں اور رومانوی تخیلوں کے ذریعہ اسی ایک بات کو گھما پھرا کر کہنے کے تجربے میں مشغول تھے۔

ایک طرف ادب کو ایک ہی سیاسی لائن دے کر ذہنی غلامی کی ابتدا کی گئی اور دوسری طرف اسلوب اور طرز بیان سے ابہام، شاعرانہ عمومییت اور قدیم علامتوں اور اصطلاحوں کو جلا وطن کرنے کی کوشش شروع کی گئی۔ صاف صاف ادب کی ہر کھسیا کا ہر وہی گنڈے ہی کو

قرار دیا گیا اس طرح ادبی فاضلیت کا گرداب کھل ہو گیا۔ اور ترقی پسندی ایک شاداب، نو پذیر ادبی تحریک کی بجائے اعتقاد پرست اور جامد صحافتی تحریک بن کر رہ گئی۔

ایک ادبی تحریک کی حیثیت سے انجمن ترقی پسند مصنفین نے ادب کے رشتے ماورائی جذبہ کی بجائے سماجی تقاضوں سے استوار کئے اور خود کو سماج کی کشمکش میں کھو دیا۔ یہاں فرد نے اپنی اداسیوں اور مسرتوں کا احساس مٹا دیا۔ زندگی کو محسوس کرنے اور اسے بسر کرنے کی انفرادی خواہش ترک کر دی اور زندگی کے بارے میں مختلف فلسفوں میں الجھ گیا جس طرح محض جذبے کے سہارے عظیم شاعری ممکن نہیں اسی طرح محض ادراک اور عقل بھی عظیم فن کو جنم نہیں دے سکتے۔ ادب عقل اور عشق، جنون و حکمت کا ایک متوازن آہنگ ہے، رومان نگاروں نے جذبہ و جنون میں خود کو محو کر دیا تھا اور ترقی پسند عقل اور سائنس میں خود کو بھول بیٹھے۔

جذبے کے بجائے فکر محض کے رول کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ شاعر کی فرد کی داخلی زندگی اور اس کی عام انسانی قدروں پر غور کرنے کی بجائے اسے محض ایک مظہر اور ایک طبقاتی ٹاپ کی طرح دیکھا جانے لگا اور وہ اعلیٰ انسانی قدر جو ادب کے دوام کی ضمانت ہے فوت ہو گئی۔ ترقی پسندوں کے ذہن میں انسان انسان ہونے کے بجائے کسی نہ کسی طبقے کا نمائندہ تھا کسی نظام کی علامت تھا یا کسی نظریے کی تمثیل، اس طرح ترقی پسندی نے ادیب کی نگاہوں کو محض ایک فلسفے کی طرف کھینچ لیا اور ان کے کردار شاعری الفاظ اور جذبات محض ایک اصول کو ثابت کرنے اور اسی ایک فلسفے کو مختلف طرز سے دہرانے تک محدود ہو کر رہ گئے اس لئے انفرادیت پرستی کے ساتھ ترقی پسندی نے داخلی آرزو مندی، جذبے اور خلوص کی آگ، فکر کے تنوع اور اسلوب کے حسن کو بھی مٹا دیا۔

ایک طرف ادیب خود اپنی ذات اور اپنے جذبے سے بیگانہ ہو گیا اور دوسری طرف

ایک فلسفے کو پیش کرنے کی دھن میں اس کی نظر سے اجتماعی زندگی کا پس منظر گم ہو گیا، اگرشن چندر کے افسانے دیکھئے "زندگی کے موڑ پر" سے لے کر پھول سُرخ ہیرا" یا بدھم پترا" تک وہ سماجی زندگی کے گہرے نقوش رہن سہن، بات چیت کے نقشے ہستی کے گلاس اور بس اسٹینڈ کی گرد سب کہیں گم ہو گئے ہیں اور ان کی جگہ سیدھے سپاہیہ کردار ہیں، بغیر نشیب و فراز کے واقعات ہیں اور جملوں کے سہارے جلیبی ہوئی عبارتیں۔

اس کا لازمی نتیجہ تھا ہمیت اور اسلوب بیگانگی ترقی پسند نقاد نے ادب کو ادب کی حیثیت سے دیکھنے کی کوشش نہیں کی نفس مضمون پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا اور جب نفس مضمون ایک اور صرف ایک ہی سائنٹفک سچائی کا ذریعہ اظہار بن گیا ہو تو ادب میں میکا نکی پیداوار کا رواج ہونا بالکل قدرتی تھا۔ یہی وجہ تھی کہ ترقی پسند ادیب اور نقاد مذاق سلیم اور توازن کھو بیٹھے اور جب نیا زحید، اور مجروح، حبیب تنویر اور وشوا متر عادل کی ٹمک بندیاں ان کے سامنے پیش کی گئی تو ان میں سے کوئی بھی اس باز نگری کے خلاف احتجاج نہ کر سکا۔ اس طرح ترقی پسند تحریک نے اردو ادب میں ایک نیا تجربہ کیا۔ یہ ادب کو داخلی آرزو مندی کی بجائے اجتماعی عمل سے متعلق کرنے کی سعی تھی۔ اسے مادی جذبے کی جگہ مادی تقاضوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش تھی۔ آج اردو ادیبوں کا فرض ہے کہ وہ اس ادبی تحریک کا غور سے مطالعہ کریں، اس کے کارناموں اور کمزوریوں کو پرکھیں، اس کی خوبیوں کو اختیار کریں اور اس سے پیدا شدہ ذہنی غلامی کو ترک کریں۔ ہر ادبی تحریک کی بہترین روایات کو محفوظ کرنا اور اس کے ساتھ آئے ہوئے خس و خاشاک سے دامن بچانا فن کا شیوہ رہا ہے اور ہمارے کارواں انہی روشن اور تاریک راہوں سے ہو کر گزرتے آئے ہیں۔

۱۹۵۱ء

اردو افسانہ

میں اس مقالے کو معذرت سے شروع کرنا چاہتا ہوں۔ مجھے کچھ عرصے سے اردو افسانے کی رفتار نے مایوس کیا۔ یوں تو وقتی تاثرات اور عصری آہستہ خوامی کے شکوے ہمیشہ قابل اعتنا نہیں ہوتے، زمانہ وقت کے مذاق اور شاہکاروں کی ابدی قدر و قیمت میں تبدیلیاں کیا کرتا ہے۔ ہم خود اپنے عہد اور اس کی آویزش، انتشار و امراض اور حقائق کے اس قدر قریبی جزو ہوتے ہیں کہ اپنے عصری ادب پر کوئی خارجی اور حتمی فیصلہ کرنے کے مشکل ہی سے اپنی قرار دے جاسکتے ہیں۔ ادبی تاریخ نے بہت سے تاج اتارے ہیں اور قلم چھینے ہیں، بہت سی شہرتوں کے ٹکڑے کٹے ہیں، مینارے شکست کئے ہیں اور زمانے کی گردبردیں دبے کچلے ہوئے نہ جانے کتنے شاہکاروں کو پھر سے اجیالا ہے۔

پھر بھی اپنے عہد اور اس کے بنائے ہوئے عمرانی اور فنی مذاق کے پیش نظر میری طرح افسانے کو شوق اور ہمدردی سے بڑھنے والے بہت سے لوگوں نے اردو افسانے کی رفتار کو اطمینان سے زیادہ تشویش کی نظر سے دیکھا ہے۔ کیا ہم آگے بڑھ رہے ہیں؟ کیا اردو افسانے میں زندگی اور سماج کا وہ قریبی اور آئنا آہنگ سنائی دیتا ہے جو افسانے میں شعور اور تاریخی حقائق کے رابطے ملاتا ہے، کیا اردو افسانوں میں ہم ہندوستان کا روپ دیکھ سکتے ہیں، ان لوگوں کو پہچان سکتے ہیں جن سے ہندوستان آباد ہے، کیا ہمارے افسانے میں ہمارے

قومی کردار کی کوئی جھلک ہے

قومی کردار دراصل بین الاقوامی رُوح کے منافی نہیں ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں ہے کہ قومی کردار کی اس طرح تشریح کی جائے کہ وہ دنیا زمانے کے لوگوں سے الگ ممتاز یا برسرِ پیکار نظر آئے لیکن یہ صحیح ہے کہ ہمارے افسانے کو ہماری گلیاں، ہمارے کوچے، ہمارے آوارہ گرد، ادڑ مہرخ و سیہ صدر لوں کے ساپے تلے دبے ہوئے ہمارے ہم وطنوں کا ذکر کرنا ہے۔

خیال اسیر نہیں ہوتا۔ وہ قوم رنگ دسل اور براعظم میں قید نہیں ان سے متاثر ضرور ہوتا ہے اور انہی حالات کی تخلیق بھی کرتا ہے۔ افسانے کا فن خیال آرائی اور مجر و فلسفہ طرازی کا نہیں ہے، شاعری کی اگر کثرت سے وحدت اور حقیقت سے خیال کی طرف گرم سفر کہا جاسکتا ہے تو افسانہ اس کے برخلاف وحدت سے کثرت کی طرف آتا ہے اور خیال سے حقیقت کے مجسمے ڈھالتا ہے اور محفلیں سجاتا ہے۔

شاعر ایک مخصوص صورت حال سے ایک تاثر اخذ کرتا ہے۔ اس صورت حال کی مادی جزئیات اور تفصیل ضروری نہیں کہ اس کے ذہن میں محفوظ رہیں اور وہ انہیں نظم میں پوری طرح بیان کرے لیکن افسانہ نگار اس مجرد تاثر اور خیال کے لیے موزوں سانچے ڈھالتا ہے، کردار بناتا ہے، ان کرداروں کی خصوصیات کو واضح کر دیتے کے لیے اور کہانی میں اس تاثر کو پوری طرح اُجاگر کرنے کے لیے مناسب واقعات ڈھونڈتا ہے نظم اس طرح پیش منظر سے غرض رکھتی ہے مگر افسانہ بغیر پس منظر کے مکمل نہیں ہو سکتا۔

اس طرح ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض شاعروں سے دشوار ہے وہ صرف مجرد خیالوں کی عکاسی اور تبلیغ کا کام نہیں کر سکتے ان خیالوں کو مختلف کرداروں اور واقعات

کی، دوسے زندہ اور شاداب کرنا ہے اور قابل یقین بنانا ہے اس قدر قابل یقین کہ جس طرح لوگ چارج ایلٹ کی رہلا کو تلاش کرنے کے لئے روم کی گلیاں چھانا کرتے تھے اسی طرح ہمارے قارئین بھی ہندوستان کے دیہاتی اور شہری زندگی کے کرداروں پر ایمان لاسکیں اور انہیں تلاش کرسکیں۔

ہمارے افسانے نے یہ کام بہت اوصورے طریقے پر کیا ہے۔ میرا ذہن اس موڑ کی طرف جاتا ہے جب اردو افسانہ رومانوی ماورائیت کے میدان سے نکل کر ترقی پسند حقیقت نگاری کی طرف قدم بڑھا رہا تھا۔ سجاد حیدر، یلدرم، حجاب، امتیاز علی، نیاز فتح پوری اور محنتوں کو رکھو یہی کے افسانوں کے اظہار سے ایک نیا شعور آہستہ آہستہ ابھرنے لگا تھا، گو اس سے قبل ہی متوسط طبقے کے سر پر میرا افسانہ کا تاج رکھا جا چکا تھا اور ہماری کہانیوں میں شہزادے اور مصلحین کی بجائے خیال پرست رومان جگہ پانے لگے تھے، پھر بھی ہماری زندگی کے ایسے گوشے جن میں حقیقت کی سنگینی، لطافت اور لوج ہو کافی دیر ای میں نمایاں ہوئے اور اس کے بعد برہم چند اور ان کے دور نے بیک وقت اصلاح پسندی اور ادب میں سماجی شعور کی آواز بھی بلند کی اور افسانہ کے موضوع کو دیہاتوں میں اور شہری عوام اور نچلے طبقے کے لوگوں کے درمیان پہنچا دیا۔

لیکن یہ سوال بار بار سامنے آتا ہے کہ آیا ہمارے افسانہ نگار اس کام کو پوری طرح آگے بڑھا سکے ہیں، کیا آج کے افسانہ نے ہندوستانی زندگی کے اس روپ رنگ کو دکھایا اور سنوارا ہے۔ مجھے اس میں شک نہیں کہ یہ کام چھوٹے پیمانے پر ہوتا رہا۔ اٹکاؤ کا افسانے اپنی زمین سے قریب نا جی زندگی کے آہنگ، کو تلاش کرتے رہے، جب تک حملن کے جوتے، گرہن، داسی، آخری کوشش، ہیر و شیا سے پہلے ہیر و شیا کے بعد، اور زندگی کے موڑ پر کا نام ہے افسانوی ادب میں زندہ ہے اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

آزادی کے بعد اُردو افسانے میں عمرانی شعور پیدا ہوا ہے اس سے قبل کے افسانوں میں ہمیں زندگی کا احساس تو ملتا ہے اور اک نہیں ملتا۔ ہمارے افسانہ نگار سماجی ترتیب اور ماحول کی سطحی اور چھین کو محسوس تو کر رہے تھے لیکن سنجیدگی سے اس پر غور کرنے کی بجائے ایک رومانوی بے توجہی برتی جاتی رہی۔ محض اتفاق نہیں ہے کہ آزادی سے قبل کا ہیر و عام طور پر ایک افسانہ مزاج خواب پرست نوجوان ہوتا تھا جس کے آدرش حسین تابناک اور زندگی بخش ہیں لیکن وہ براہِ مہجور کی طرح حقیقت کے سنگین کوہساروں سے بندھا ہوا ہے۔

یہ بڑھپن کردار کیوں پیدا ہوا تھا۔ آیا ہم اسے ترقی پسند کہہ سکتے ہیں یا صرف رجعت پسند یہ اور اس قسم کے دوسرے سوالات کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ تذکرہ بے محل نہ ہوگا کہ ہمارا بڑھپن ایک نیا وجود دے کر آیا تھا جس کے خواب اور آدرش مغرب سے آئے تھے اور اس کا ماحول اور اس کا فطری اضمحلال مشرق سے۔ پھر وہ متوسط طبقے سے متعلق ہونے کی حیثیت سے دو کشتیوں میں سوار تھا، ایک نہر سے میناروں سے محبت کا شکار تھا اور دوسرا عوام کے دردِ مشترک کے احساس کا۔ اس نوجوان کو اپنی کمزوریوں کا بھی احساس تھا اس زنجیروں کی صلابت کا بھی احساس تھا جو مغربی استبداد نے اور ہماری دقیانوسی قدروں نے ہمیں پہنارکھی ہیں اور جن کو ہماری پچھلی تمام کوششیں توڑنے میں ناکام ہو چکی تھیں۔ اس گرانباری احساس کے بوجھ سے بالکل کچل جانے کے لئے وہ تیار نہ تھا۔

اس کے ہاتھ میں بغاوت اور تخریب کا علم تھا۔ اس کا احتجاج ایک رومانوی باغی کا احتجاج تھا جو اپنی انفرادیت کے شعلے لے کر روایت کے جہان کو آتش بہ پیرہن کر دیتا ہے خواہ اسے خود اپنی آگ ہی کا خس و خاشاک ہونا پڑے۔ چنانچہ ہمارے اس دور کے تمام کردار ایسے ذہین اور طباع حساس نوجوان ہیں جو بیزاری، تبدیلی کی خواہش اور اضطراب میں خود

ای جہل رہے ہیں وہ ہر ایک چیز سے بغاوت کرتے ہیں، جنس، مذہب، پرانے ادبی اصول و ضوابط۔
ان کی لڑائی ہر ضابطے کے خلاف ہے۔

لیکن بویہین آرٹسٹ کا کا زنامہ منفی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا نغمہ سیرغ کے گیت کی طرح
اپنے خاکستر سے دوسری زندگی کی نمود کا جو نہیں رکھتا، وہ جہل سکھائے تعصبات کو جلا سکتا
ہے۔ اسی لئے چونکا دینے والے موضوعات انھیں محبوب ہیں۔ جنسی حقائق اور افسانوں کی
پردہ درمی ان کا محبوب مشغلہ ہے اور وہ بے کچلے ہوئے اور مردود کردار — طوا کفیں
بد معاش اور پیشہ ور مجرم، ان کے سیر و ہیں۔

سیاسی پس منظر کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ کردار بھی بدلا۔ آزادی کی سیاسی عیت
جو کچھ بھی ہو، یہ ضرور ہوا کہ اس کے ساتھ ہی ہمارے افسانہ نگاروں کو فکر کا کوئی نیا سانچہ
اختیار کرنے کی شدید ضرورت محسوس ہوئی۔ یہ ضرورت شعوری طور سے زیادہ غیر شعوری
تھی۔ حالات تبدیل ہوئے تھے اور یہ تبدیلی بڑی بلند آہنگ اور طوفان خیز تھی، انگریزوں
کی بلا واسطہ حکومت کے خاتمے کے ساتھ ہی ہندوستان کی سماجی اور سیاسی زندگی سے
بجھوری اور احساسِ ذلت کا سبک نمایاں نشان مل گیا۔ اب غلامی کے بوجھ سے پیدا
ہوئے دالی، بیزاری، جھنجلاہٹ اور احساسِ کمتری کے اتنے مواقع پیش نہ آتے تھے۔

لیکن اس سے قبل کہ ہمارے دانشور یہ تبدیلی محسوس کر سکیں فسادات نے ہندوستان
اور پاکستان کی سرزمین کو ہزاروں غریبوں کا دفن بنا دیا۔ مذہبی تعصب اور ہند کے برہمن
کی وقیانوی رجعت قہقہری نے ایک بار پھر اپنا ناپاک سر نکالا۔ وہ مشترک وطنیت کا عزیز تصور
جو آہستہ آہستہ نو پذیر ہو رہا تھا اور کبیر سے لیکر برہمن تک ایک نمایاں شکل اختیار کرتا چلا آ رہا

تھا، فسادات کی آگ میں جل رہا تھا، ہزاروں آدمی سرحد پار کر رہے تھے۔ مذہب کی آگ وطن کے سارے تصورات کو جلائے ڈال رہی تھی۔

یہ محض ایک سیاسی حادثہ نہیں تھا ایک عمرانی انقلاب کا پیش خیمہ تھا۔ ہمارے فن کار اس کے تماشائی نہیں تھے، اس طوفان سے ہو کر گزر رہے تھے، لاکھوں انسان زمین خاندان اور صدیوں کی روایات کا دامن چھوڑ کر نقل مکان کر رہے تھے۔ فاقے، وبا، اور نقل و حمل کی دشواریوں نے انسانی قدروں کی بنیادیں ہلا ڈالی تھیں۔ ایک بار انسان حیوان کی طرح خون چاٹ رہا تھا اور مخمور اور دیوانی آنکھوں سے عورتوں اور بچوں پر نئی افتاد ڈرنے کی تدبیریں سوچ رہا تھا۔

یہ ایک عظیم مرثیہ اور ایک عظیم ترزومیہ (EPIC) کا موضوع ہو سکتا تھا، مرثیہ اس مشترک تہذیب کا جو صدیوں سے تخلیق ہوتی آرہی تھی اور اس منزل پر پہنچ کر ایک طویل اور سخت مرحلہ کا شکار ہو گئی تھی اور ترزومیہ (EPIC) اس عظیم انسان کا جو حیوانیت کے اس طوفانِ خاک و خون سے نہ جانے کتنے سمندر پار کر کے نکل آیا ہے، ابھی تک ہمارے افسانوی ادب نے اس عظیم المیے کو پوری طرح سمویا نہیں ہے لیکن یہ عمرانی انقلاب اور سیاسی بدیلیاں ہنوز ہمارے فن کار کے ذہن کو اپنی طرف متوجہ کر رہی ہیں۔

اس کے بعد کی کہانی بہت عام ہے، آزادی کے بعد کی مایوسی اور محرومی۔ ہمارا گاندھی کا قتل، بین الاقوامی میدان میں جنگ کے بڑھتے ہوئے امکانات اور ایک بار پھر بھوک، افلاس بے روزگاری اور احمائی رجحانات کا عروج کم و بیش برصغیر کے سیاسی اور عمرانی واقعات کا ایک ہلکا سا خاکہ پیش کر سکتے ہیں۔

اب اس دور کے افسانے ہر نظر کیجئے۔ یہ قطعاً ضروری نہیں ہے کہ افسانہ نگار نگہبامی

واقعات سے فوراً متاثر ہوا اور اپنے ارد گرد کے حالات کو فوراً ہی گرفت میں لے لیکن یہ توقع غلط نہیں ہے کہ جب وہ ہماری سماجی زندگی کا کوئی جز تو اپنی کہانی میں اسیر کرتا ہے تو اس کے کردار اطمینان بخش ہونے چاہئیں تاکہ اس کی زندگی ہمارے قصبوں کی نیم پختہ سڑکوں کی اڑتی ہوئی دھول دیہاتی بازاروں کی تپتی دھوپ ہمارے لوگوں کے لباس اور نقش و نگار کو سمیٹ سکے۔

اس بات کی طرف اس لئے اور بھی بار بار دھیان جاتا ہے کہ اب سے کچھ عرصے پہلے اس قسم کی کوششیں پنجاب اور یوپی کے لکھنے والوں نے خاص طور پر شروع کی تھیں۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں پنجاب کا دیہات غیر مبہم الفاظ اور استعاروں میں بولتا ہے۔ بلو سنگھ نے ایک سے زیادہ افسانوں میں اس سرزمین کی مست خوشبو اور لوگوں کی پُر خلوص زندگی کی عکاسی کی۔ حیات اللہ انصاری کی آخری کوشش گھسیٹے اور اس کے بھائی کی کہانی شہر کے پچھلے طبقے کی ساری گندگی، حسرت، بستی اور المیے کی نمائندہ ہو جاتی ہے۔ اسی طرح ”دوسرا عالم“ اور ”ادایا تھنا“ اہل خانہ کے متوسط طبقے کی گھریلو زندگی کو پوری طرح اسیر کر لیتی ہے۔ میں یہاں علی عباس حسینی اور دیوند رستیا رتھی کا تذکرہ نہیں کروں گا جن کے ہاں یہ پس منظر پیش منظر پر بھی محیط ہو گیا۔ اس دور میں یہ زندگی بہت کم انسانوں میں نمایاں ہو سکی ہے۔ ان میں بیدی کا لاجپتی، یقیناً سرفہرست ہے اور اس کے بعد عصمت کا بھو تھی کا جوڑا، شوکت صدیقی کا ”نوجوان“، جمہرات، انتظار حسین کا آخری موسم بٹی، اور احمد ندیم کا ”الحمد للہ“ ہے۔ شوکت کی ”موزیل“ کی عظمت کی راہ دوسری ہے اور اسے حمید کا قلم حقیقت کے ظلم مزور بنتا ہے لیکن وہ ہماری زمین سے ایک مقدس فاصلہ برقرار رکھنے کے قائل ہیں۔

بیدی کا افسانہ ”لاجپتی“ میرے نزدیک اس دور کے اہم ترین افسانوں میں شمار ہو گا۔ یہ کہانی محض ۱۹۵۵ء کی کسی مغویہ عورت کی کہانی نہیں ہے جو بازیافت ہو کر آئی ہے اور اپنے

اصول ہرست مگر جذباتی طور پر آج بھی شوہر کے برتاؤ سے شاک کی ہے، بیدری کے یہاں اس قسم کی تصویریں بھی ہیں۔

”ابھی گیت کا آواز لوگوں کے کانوں میں گونج رہی تھی، صبح بھی نہیں ہو پائی تھی اور محلہ ملاشکور کے مکان ۳۴ کی بدعوا ابھی تک اپنے بستر میں کربناک سی انگڑائی لے رہی تھی کہ سند رلال کا گراں میں، لال چند جسے اپنا اثر و رسوخ استعمال کر کے سند رلال اور خلیفہ کالکا پر مشاد نے راشن ڈپولے دیا تھا دوڑا دوڑا آیا اور اپنے گاٹھے کی چادر سے ہاتھ بھیلایا، ہوئے بولا۔“ میں نے لاجو بھابی کو دیکھا ہے۔“

”تم اسے جانتے بھی ہو؟ سند رلال نے پھر سے میٹھے تنباکو کو فرش پر سے اٹھاتے اور ہتھیلی پر مسلتے ہوئے پوچھا اور ایسا کرتے ہوئے اس نے رسالہ کی چلم حقے پر سے اٹھائی اور بولا۔ بھلا کیا بھجانا ہے اس کی؟“

”ایک تیندو لہ ٹھوڑی پر ہے اور دوسرا گال پر۔“

لاجو سختی ایک ہنگامی واقعہ کی کہانی ہے، مغویہ اور بازیا فتنہ عورتوں کی نہ پہلے گنتی کہانیاں فسادات کا دور اپنے ساتھ لے گیا۔ لیکن بیدری کا کا نامہ یہ ہے کہ اس نے اس ہنگامی واقعے کو ایک نئی لطافت بخشی اور اسے ایک ابدی حسن میں تبدیل کر دیا، اگر سند رلال بالکل لاجوئی کو واپس نہ لیتے اور سمیتا ایک دوسرا بن باس لیتی تو بھی یہ اصل واقعہ بن کر دنیا کو پر ضرب ہو سکتی تھی یہ وہ مثال ہوتی جہاں فن حقیقت کے پیچھے چلتا ہے اس کی رہبری نہیں کرتا۔ جہاں وہ عکس محض ہے تخلیق نہیں جہاں وہ صرف سطحی حقیقتوں کو دیکھ سکتا ہے۔ ان میں ڈوب کر کسی جہان آفریں حقیقت یا تعیم تک اس کی رسائی نہیں ہوتی۔

یہ بھی ہو سکتا تھا کہ لاجو سختی پھر سے سند رلال کی زندگی میں بالکل پہلے کی طرح واپس

آجاتی۔ شاید اصلاح کی یہ آواز بہت سے دلوں کو مطمئن کر سکتی اور کچھ تنقید نگاروں کو اس پر اشتراک کی حقیقت نگار مئی کا بھی شبہ ہوتا، جہاں دنیا جیسی ہے اسی طرح پیش کرنے سے مطمئن ہونے کی بجائے فن کا یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ اسے کیسا ہونا چاہیے، سند رلال کی قربانی اور اصول پرستی ایک درس تو ہو جاتی مگر یہ درس پوسٹر کا فن ہوتا نگار خانے کا نہیں۔

بید می نے ان دونوں راستوں سے الگ اپنا راستہ چنا جو حقیقت سے فن کی طرف جاتا ہے وہ دل اور دماغ کی اس نازک اور لطیف آدیزش تک پہنچتا ہے جو ایک ہنگامی واقعہ کے پس منظر میں جھلکتی ہے لاجوتی واپس آگئی مگر اس کا مہنی اس کا اصل وجود واپس نہ آسکا۔

”وہ سند رلال کی وہی پرانی لاجوتی ہونا چاہتی تھی جو گاجر سے لڑھکتی اور مولیٰ سے مان جاتی، لیکن اب لڑائی کا کوئی سوال ہی نہ تھا۔ سند رلال نے اسے یہ محسوس کر دیا جیسے وہ — لاجوتی — کالج کی کوئی چیز ہے جو چھوٹے ہی ٹوٹ جائے گی۔“

اور سند رلال جس کا ذہن اصولوں کو تسلیم کر چکا تھا اپنے دل کو بالکل پہلے کی طرح معصوم، بے پروا اور بے تکلف نہ بنا سکا۔ لاجوتی کو اس کے ذہن نے واپس بلا لیا تھا لیکن اب وہ لاجوتی کا احترام اور دل جوئی کرتا تھا، اس کو مارنے پیٹنے اور جھگڑنے والا پرانا سند رلال نہ تھا۔

بید می کی کہانی کا تفصیلی تذکرہ اس لئے ضروری تھا کہ لاجوتی اس موڑ پر کامیاب ہوتی ہے جہاں ہمارے دور کے باند پایہ افسانہ نگاروں کے پاؤں لڑکھڑا جاتے ہیں۔ یہاں تقابل مقصود نہیں ہے لیکن مثال کے طور پر عصمت کی ”جرطیں“ جو ماحول کی عکاسی اور سجاوٹ میں لاجوتی سے کہیں زیادہ خوبصورت ہے ایک معمولی دل خوش کن خاتمہ پر منتج ہوتی ہے جانے والے

واپس آجاتے ہیں اور پھلی زندگی کی کڑیاں پھر سے جڑ جاتی ہیں۔

عصمت نے اس دور میں ایک عظیم کہانی لکھی ہے، چوتھی کا جوڑا۔ یہ بڑے سلیقے سے لکھا ہوا ایک مرثیہ ہے، ایک عظیم تمدن کا مرثیہ جس میں مسلمانوں کے متوسط طبقے کا ایک ناسندہ سلسلہ بڑے خوبصورت تجزیے کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ کبریٰ کی ماں اور حمیدہ معصوم کردار ہیں لال ٹول پر سفید گزی کے نشان اور گھی ٹپکتے براٹیوں کی چھوٹی چھوٹی سرتوں سے خوش ہو سکتی ہیں ان کی زندگی کی سب سے بڑی مسرت یہی ہے کہ کسی طرح کبریٰ کے کھر درے ہندی دھننے کی بساند میں بڑے ہوئے ہاتھوں میں ہندی رنج جاتے عصمت کی کہانی ہندوستانی مسلمانوں کے ہر ایک گھرانے کی کہانی ہے جو ہماری دیواروں میں پیدا ہوئی ہے اور ہمارے گھر وندوں میں پلتی ہے۔

عصمت کا افسانہ (IDEALISM) تصویریت اور رومانویت سے بالکل پاک نہیں ہے اس میں رومانوی ٹکڑے اچھی خاصی تعداد میں موجود ہیں کہیں کہیں کہانی بیان کرنے والی حمیدہ کافی جذباتی ہو جاتی ہے مثلاً۔

”سوسرا! ان ہاتھوں کا بنا ہوا ہے جو پنگورے جھلانے کے لئے پیدا ہوئے ہیں، بڑے بٹن ٹانگنے اور پھنے ہوئے دامن رفو کرنے کے لئے بنائے گئے ہیں، ان کو تمام لوگ دھسے کہیں گے۔ اور یہ دو بتوار بڑے سے بڑے فوفالوں کے تھپیڑوں سے تمہاری زندگی کی ناک کو بجا کر پار لگا دیں گے، یہ ستار کی گت نہ بجا سکیں گے، ہنسی پورا اور بھارت ناٹم کے مدرانہ دکھا سکیں گے۔ انہیں بیانو پر قرض کرنا نہیں سکھایا گیا۔ انہیں پھولوں سے کھیلنا نہیں نصیب ہوا، مگر یہ ہاتھ تمہارے جسم پر جھرنی ہڑھانے کے لئے صبح سے شام تک سلائی کرتے ہیں۔“

لیکن یہ جذباتی ٹکڑے کرشن چندر کی طرح افسانے کے باہر سے نہیں آتے خود افسانے

کے واقعات سے پیدا ہوتے ہیں وہ افسانے پر غالب نہیں ہیں اس کا ایک خوبصورت جزو ہیں وہ اس کا اکیلا جوہر نہیں ہیں اس کا زیور ہیں۔

اس منزل پر افسانے میں رومانوی عناصر کا اہم سوال اٹھتا ہے، کرنشن چندر کے زیر اثر ہمارے افسانوں میں رومانیت ایک گہری تہ کی طرح چھا گئی ہے۔ اس سے قبل بھی یلدرم حجاب امتیاز علی، نیاز فتحپوری، مجنون گورکھپوری نے اردو افسانے کو ایک مادی فضا میں محو کر دیا تھا۔ ان کے کردار جذباتی ہیں وہ ذرا سے واقعے پر ابل پڑتے ہیں اور فلسفیانہ تقریریں کرتے ہیں وہ چلنے پھرنے اور محبت کرنے سے زیادہ سوچنے کے عادی ہیں، رومانیت کا اثر جدید افسانے پر اس درشت کے ساتھ آیا ہے۔

رومانیت کی ہمارے ہاں تین نوعیتیں واضح ہیں ایک کردار کی شکل میں جب وہ سب سوچنے والے اعصابی فلسفی ہوں جو بات بات پر تقریریں کرتے ہیں اور شعر کہتے یا بولتے ہیں۔ دوسرے مناظر کی آراستگی کے ذریعہ جب منظر اور اس کی ہر چیز ہمیں ایک رومانوی دھند میں لپیٹی نظر آتی ہے شفتالو کے درخت، بید مجنوں اور کچی کلیوں کے رنگ کے علاوہ ہم کسی اور دنیا کی بات ہی نہیں کر سکتے دوسرے بیچ بیچ میں لکھی ہوئی جذباتی تقریروں کے ذریعے جو خود مصنف واقعات کا سہارا لے کر کرتا ہے۔ افسانے کا فن انشادوں کا فن ہے اس میں واقعہ سب کچھ کہتا ہے اس کی زبان شوخ رنگوں کی نہیں، نرم و لطیف لغزوں کی ہے اس لئے مصنف کی اپنی تقریروں کی بجائے کہانی کا مجموعی تاثر خود ہزار باتیں کہتا ہے اور لاکھوں ان کے اثرات چھوڑ جاتا ہے۔

کرنشن چندر نے رومانوں کو فن میں بنیادی جگہ دی اور ابھی تک ان کی کہانیاں اس محور سے آگے نہیں بڑھی ہیں۔ ٹوٹے ہوئے تارے اب بھی جگمگاتے ہیں اور دو میل لمبی سڑک

ہنوز ختم نہیں ہوئی۔ مگر شکر کا راستہ حقیقت نگار کی کار راستہ نہیں ہے بلکہ حقیقت پر دور
سے کبھی ایک فلسفیانہ اور کبھی ایک توہمین نظر ڈالنے کا ہے۔ وہ ہنوز اس تاریک سارے
کے نغمے سے نا آشنا ہیں وہ رہت، ہیں، دیہات کی چوپال اور کان کے بارے میں شاعری
تو کرتے ہیں لیکن ان کی زندگی کو تمام جزئیات کے ساتھ پیش نہیں کرتے

قرۃ العین حمید نے رومانویت کی طرف اس رجحان کو اور آگے بڑھایا اور اسے ایک
نیاسانچہ بھی دیا۔ انہوں نے اس چھوٹی موٹی سی دنیا کی باتیں کیں جو ہماری زندگی میں اس طرح
ہے کہ ہر چیز کہیں کہے نہیں ہے، ان کا جہان ڈرائنگ روم، پائیں باغ اور کلب کا جہان
ہے۔ زندگی سے ان کا رابطہ بڑا غیر حقیقی ہے۔ یہ کہانیاں بہت کم ہماری اپنی سر زمین سے
اُٹھتی ہیں وہ ہندوستان سے دور ہیں اور جینیا اور کیلے سے قریب ہیں۔

زید نظر عہد میں اسے حمید اس رجحان کی سب سے اہم دریافت ہیں۔ دریافت کا لفظ
میں نے اس لئے استعمال کیا ہے کہ اسے حمید کو جو مقبولیت اور اہمیت حاصل ہوئی ہے وہ اسی عہد
کی خصوصیت ہے، خزاں کا گیت، بھول گرتے ہیں، جہاں برف گرتی ہے اور پتوں ناروں دے میں
بڑی سرستی ہے، قدرت کے حسن کا احساس نہیں اس میں جو ہو جانے والی سپردگی ہے ظاہر ہے
کہ قدرت سے اسے حمید نے ورڈز ورتھ یا جوش کی طرح ایک معلم یا رفیق سفر کا کام نہیں لیا ہے وہ
اس کی مدد سے اپنے افسانوں کی نازک لطیف، قدرے ماورائی فضا قائم کرتے ہیں۔

صنوبر کے سایے، اور بلبلوں کے نغمے ہمارے ادب میں جتنی نہیں لیکن اسے حمید نے اس
لحاظ سے ضرور ان کے استعمال میں ایک ندرت پیدا کی ہے کہ ان کی مدد سے کچھ کہنے کی کوشش
کی ہے وہ نازک اور لطیف باتیں نازک ترا اور لطیف تر لہجے میں کہتے ہیں، مثلاً امن جیسے نام اور
اس دور کے ہنگامی موضوع پر بھی اسے حمید ہی ایک کامیاب افسانہ لکھ سکے جس میں موضوع کے

سامنے سپردانے کا انداز نہیں بلکہ اسے ایک دوامی مسرت اور حسن کے پیکر میں ڈھالنے کی کامیابی کو مشق ہے۔ پھول گرتے ہیں کے آخری حصے میں یہ چند جملے آتے ہیں۔

”باورچی خانے کی دیوار کے قریب سے گزرتے ہوئے اس نے آہستہ سے آہستہ سے جھپٹا کر
شاخوں پر سے پتے جھڑکے تھے اور سیاہی ٹہنیاں سوال بن کر اوپر کو اٹھی ہوئی تھیں
پیرتے پاس جا کر اس نے کانپتے ہوئے ہاتھوں سے اسے آہستہ سے جھپٹا۔“

یہ سیاہی ٹہنیوں کے سوال میں سریا کی اس خواہش میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔

”میرا یہاں جی نہیں لگتا جناب میں گھر جانا چاہتی ہوں — میں گھر جانا چاہتی ہوں....“

توانسان کی ایک مکمل صحت مند اور زندگی سے محبت کرنے والی تصویر قاری کے ذہن میں جاگتی ہے۔ جنگ بے راہروی اور اس صحت مند آرزو کو کچلنے والے سارے شکنجوں سے ہماری نفرت زیادہ پائیدار ہو جاتی ہے۔

”رخوان کا گیت“ اور ”پھول گرتے ہیں“ میرے نزدیک اسے حمید کے نامندہ افسانے ہیں۔

ان میں اس کا تخیل بڑا شاداب ہے وہ اردو کا اکیلا افسانہ نگار ہے جو وطن سے و درجنی سرزمینوں کی لطافت اور ان کی فضا کو اسیر کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کی بڑی وجہ غالباً وہ زمانہ نامی ماورائیت ہے جو اس کے افسانوں میں بار بار ملتی ہے اور جو ہر جگہ کی فضا میں کم و بیش مشترک ہے۔ اے حمید کے افسانے روحانیت میں دب کر رہ گئے ہیں، وہ قدرت، اودائی نظارہ اور تخیلی پیکروں میں شیلے کی طرح اس طرح کھو جاتا ہے کہ اسے زمین کا خیال بہت کم رہتا ہے ہم ایک ہی تخیلی ہیرو کو بار بار روپ بدلتا دیکھ سکتے ہیں۔ کہانیوں کا پلاٹ بھی کم و بیش اسی نرم اور ملائم موڑ پر ختم ہو جاتا ہے۔ افسانے میں شاعری بہت ہو چکی ہے حمید کا شاداب تخیل اور جزئیات نگاری پر اس قدر بے پناہ قدرت کا تقاضہ ہے کہ وہ ہمارے ماحول کی طرٹ آئیں

اور کمکشاں کی جگہ ہمارے دیس، ہمارے گلی کوچوں کی باتیں کریں۔

اُردو افسانے کی اس رومانوی دُھند کی بنیادی کمزوری یہی ہے، اس میں کرداروں کے چہرے دُھندلے ہو کر افسانہ نگار کے تخیل ہی کے ہمرنگ ہو جاتے ہیں، وہ چلتے پھرتے انسان کی بجائے یا تو افسانہ نگار کے آلہ صوت ہو جاتے ہیں یا غلامی میں کھٹکتی ہوئی روتی ہیں۔ ابھی تک ہمارا افسانہ اس دُھند کو چیرنے میں کامیاب نہیں ہوا ہے۔ ابھی تک پریم چند کی وراثت کو ہم آگے نہیں بڑھا سکے ہیں، ہم اس میں غیر معمولی، انوکھے اور نامسدہ کرداروں کی تخلیق کرنے میں پوری طرح کامیاب نہیں ہو سکے ہیں، ہنوز ہمارے ارد گرد کی زندگی، ہمارے دیہات، ہماری گلیاں اور ہمارے بازار ان افسانوں میں اپنی تمام بے ساختگی اور بچل کے ساتھ رونما نہیں ہوئے فلائیر کے لئے مشہور ہے کہ وہ روایاں میں بارش کا ایک منظر پیش کرنے کے لئے نو بار بارش میں کھڑا رہا تھا تب اسے ایک خارجی حقیقت کی طرح بیان کر سکا تھا۔

نئے افسانے کو صرف فلائیر اور زولا کی خارجیت کی ضرورت نہیں لیکن تخیل پرستی اور غفلت کے اس غل سے بچنا البتہ ضروری ہے، جب ہمارے ذہن میں صرف مجرد فکر رہ جائے اور ارد گرد کی زندگی اور خارجی حقائق فراموش ہو جائیں تو افسانہ زندگی کا ایک جزو ہونے کی بجائے شاعری بن جاتا ہے۔

میں افسانے میں شاعری کرنے کے اس رجحان کو اُردو افسانہ نگاری کے لئے سب سے زیادہ خطرناک سمجھتا ہوں کیونکہ یہ فکر و خیال سے فرار حاصل کرنے کا آسان طریقہ ہوا اور کرداروں کے تراشنے اور واقعات کو ایک نمایندہ اور براثر طریقے پر ڈھالنے کی ریاضت سے بچاتا ہے۔ افسانے اور شاعری کی آرائش میں فرق ہے، افسانے کی آرائش زندگی کی سنگینی اور

صلابت کی عکاسی ہے، تشبیہ اور استعارے یا ماورائی تخیل آرائی اس آرائش کی جگہ نہیں لے سکتے
 ماورائیت اور افسانے میں شاعری کے اس رجحان سے ہمارے افسانہ نگار کچھ آگے
 بڑھے ہیں ان میں کچھ نئے ہیں اور کچھ پرانے، ان میں سب سے اہم افسانہ نویس غوث علی شاہ
 کے انداز فکر جنس کو ضرورت سے زیادہ اہمیت دینے کے رجحان اور مرثیہ نگاروں سے اس کے لگاؤ
 اختلاف کیا جاسکتا ہے لیکن اس میں شک نہیں کہ غوث کو نثر لکھنے کا سلیقہ آتا ہے اور اس کے
 افسانوں میں شاعری کی آرائش کی بجائے نثر کی اپنی خوبصورتی، خالصیت، سادگی و اعلیٰ
 کے بیچ و ختم اور کردار نگاری کے ٹکڑے پن سے تاثر پیدا کرنے کا فن ملتا ہے، اس لحاظ سے غوث
 سے بہت کچھ سیکھا جاسکتا ہے۔

غوث نے اس دور میں ایک اہم کہانی لکھی ہے "موزیل جو یونینا غوث کے فن میں ایک افسانہ
 کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ ایک عرصے سے ایک منفی اور تنہا ہی لہجے پر آکر رک گیا تھا، اس کے ہاتھ
 میں ہمیشہ ہے اور اس وقت بھی جب پرانی عمارتیں زمیں بوس ہو رہی ہیں وہ ضرب ہی ضرب
 لگا سکتا ہے تعمیر سے اسے عند ہے۔ اس کے کردار مرثیہ، صندی اور تنکھے ہیں جنس اور چوکاؤ
 والی باتوں سے اسے محبت ہے، کیونکہ بد قسمتی سے اس کے اس قسم کے افسانوں کو ضرورت سے
 زیادہ اہمیت دی گئی ہے اور اچھے افسانے نظر انداز ہو گئے ہیں۔

موزیل البتہ ایک مثبت قدر کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ یہ ایک آوارہ یہود کی
 داستان ہے جو مسلمانوں کے محلے میں گھری ہوئی ایک سکھ لڑکی کو اپنی جان دے کر بچا لیتی
 ہے۔ غوث پر ایک طویل مضمون میں اس پر تفصیلی بحث کر چکا ہوں
 اس کے اعادے کی ضرورت نہیں اس وقت اس بات کی طرف اشارہ کرنا ہے کہ موزیل کے
 کردار کے بھرپور، تنکھے اور نمایندہ ہونے کے علاوہ غوث یہاں موزیل کی بوہمین آزاد روی

یہ پر بات ختم نہیں کرتا وہ اس کے دل میں انسان دوستی کے ایک مثبت اور حقیقی جذبہ کی عکاسی کرتا ہے۔ موزیل تمام تر سماجی قدروں کی باغی ہے۔ اسے مذہب و اخلاق کی قدروں سے کوئی واسطہ نہیں لیکن اس میں انسانیت دوستی کی وہ شمع روشن ہے جو انسان کو انسان بناتی ہے اس وقت بھی جب وہ انسان کی جان بچانے کے لئے خود اپنی جان سے رہی ہے تلج اور سماج کی ان سطحی قدروں سے اس کی ہزاروں اسی قدر تلخ اور ترش ہے۔

- موزیل نے اپنے بدن پر سے تریجن کی بگڑی ہٹائی۔ "اے جاؤ اس کو۔ اپنے اس مذہب کو۔"

اور اس کا بازو اس کی مضبوط چھاتیوں پر بے حس ہو کر گر پڑا۔

موزیل نے ادھر بہت سی کمزور کہانیاں لکھی ہیں ان میں بہت سے کڑا اور افسانے مریض اور کہیں کہیں گندے اور معمولی ہیں، مثلاً "سڑک کے کنارے" "سڑکنڈوں کے پیچھے" وغیرہ مگر موزیل اور "مچی" میں اس کا فن ایک آدرش کی طرف بڑھتا نظر آتا ہے، اس کے فن میں خارجی حقیقت نگاری کا عکس ملتا ہے، یہ ضرور ہے کہ اس کی کہانیاں اور کردار محض متوسط طبقے کے غیر متعلقین اور بیفحس تک محدود ہیں لیکن واقعات پر اس کی قدرت، کردار نگاری اور مکالموں کے چابکدستی سے استعمال کرنے اور انداز بیان میں شعریت سے الگ رہ کر نیا حسن پیدا کرنے کا فن اسے معلوم ہے۔

برائے ناموں میں صرف دو افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے ادبی جمود سے ہار نہیں مانی کیفیت اور کیفیت دونوں اعتبار سے ان کی تخلیقات نے اپنا معیار نہ صرف برقرار رکھا، بلکہ اس میں اضافہ بھی کیا۔ ان میں پہلا نام احمد ندیم قاسمی کا ہے۔

پنجاب کے دیہات کا یہ داستان گواہی آواز میں نیا رس اور اپنے شعور میں نئی بیداری لے کر آیا اگر ندیم نے "ہیر و شیما" سے پہلے ہیر و شیما کے بعد لکھا ہوتا تو بھی "الحمد للہ" اور "تیش گل" اور "کنواری" کا مصنف اتنا ہی عظیم افسانہ نگار ہوتا۔ مولوی اہل اور گلابو کے کردار اتنے ہی شاداب

اور تاجناک ہیں جتنا کہ ان کہانیوں کا تاثر الحمد للہ مولوی اہل کی سرگزشت ہے اور ایک
خارا شکاف مگر خوبصورت طنز پر ختم ہوتی ہے۔ ایک لمحہ کے لئے پڑھنے والا نیک و بد خیر و شر
کی ساری قدروں کو روپے کے گرد گھومتا محسوس کرنے لگتا ہر زیب النساء اور اہل دو تہذیبوں کے
مظاہر ہیں جو ایک المناک موڑ پر ایک دوسرے کے مقابل آگئے ہیں۔

آتش گل کی سالوی، گلابو اپنے محبوب کے زندہ ہونٹوں پر چکرا دینے والی ملخ کے ساتھ
گرم گرم بوسہ پیوست کرتی ہے اور ایک نیم جاں عورت کی زبان میں کہتی ہے:-
”نہیں پیسہ دینے والے اور بہت ہیں مجھے آپ سے پیار ہے، آپ سے مجھے پیسہ نہیں چاہیے
بوسہ چاہیے۔ آپ مجھے بوسہ دیں گے؟“

اسی سلسلے میں ایک بہت پرانے افسانہ نگار کا نام یاد آتا ہے جس نے زمانوی ماورائے
کے ساتھ لکھنا شروع کیا تھا لیکن آہستہ آہستہ اپنے شعور کو مشعل راہ بنا کر سلجھی ہوئی کہانیاں لکھیں
میرزا ادیب صحرا نور کے ساتھ صحرا بھٹکے اور جنگل پر آکر رُکے میرزا کا قلم دینو، دبا اور درد
تیرگی جیسے شہ پارے تراشنے میں کامیاب ہوا ہے، میرزا کی کہانیوں میں شعریت اور رومان کی بجائے
روزمرہ کی زندگی کا خوبصورت اور سادہ خاکہ ملتا ہے اور اس سادگی میں وہ نائنہ کرداروں
اور واقعات سے برکاری پیدا کرتے ہیں۔ ادھر میرزا ادیب کا فن بلوغت کے نئے مراحل طے کرنے
میں کامیاب ہوا ہے۔ اس کے علاوہ غلام عباس نے اس دور میں کافی اہم افسانے لکھے۔

یوں اس لحاظ سے یہ دور کافی مایوس کن ہے کہ ہمارے پرانے لکھنے والے یا تو قلم رکھ چکے
ہیں یا ان کے طرز اور فکر دونوں میں ضحکال آگیا ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ کوئی نیا لکھنے والا
چونکا دینے والی رفتار سے نہیں آٹھ رہا ہے۔ بستیوں کی طرف یہ سفر بڑا تیز رفتار اور عبرت ناک ہے
اس سلسلے میں سب اہم نام کرشن چندر کا ہے۔ جن کے فن میں ایک نمایاں زوال کے آثار

پیدا ہوئے ہیں حقیقت یہ ہے کہ کرشن نے رومانویت سے اپنی ادبی زندگی کا آغاز کیا۔ زمانے کے ساتھ ساتھ ان کا سماجی شعور اور حقیقت کا ادراک زیادہ واضح اور ہمہ گیر ہوتا گیا۔ لیکن ایک رومانوی کی حیثیت سے اس ہمہ گیر شعور کو اپنی شخصیت اور اس کے گداز میں سمونے کا عمل ان کے ہاں پوری طرح کامیاب نہیں ہوا۔ وہ جذباتی زیادہ ہیں اور اسی جذباتی لب و لہجے سے اپنے احساس کو محشر بدوش رنگوں، نغموں اور جملوں میں ظاہر کرتے ہیں، ان کے پاس وہ صبر اور وقتِ نظر نہیں ہے جو ہر اس فن کار کے لئے ضروری ہے جو تجربے کو محض احساس کی منزل تک پہنچانے کی بجائے ادراک کی منزل تک لے جانا چاہتا ہے۔

تاثر، احساس، جذبہ اور شعور انسانی ادراک کی مختلف منزلیں ہیں۔ فن کار کا صرف تاثر اور احساس سے تڑپ اٹھنا ہی کافی نہیں ہے، اس تاثر اور احساس کو اپنی شخصیت کا جزو بنانا اور پھر اس تاثر کے عطر کو مناسب شکلوں میں اور واقعات میں ڈھال کر پیش کرنا ضروری ہے یہی فن کی ریاضت ہے اور یہیں سے فن عکاسی کی بجائے تخلیق کا درجہ حاصل کرتا ہے۔

کرشن کی کہانیاں کچھ دن پہلے سے اسی گرداب میں مبتلا ہیں۔ وہ تاثر کی داستانیں ہیں لیکن یہ تاثر سطحی اور خارجی ہے وہ احساس اور جذبے کی منزلوں سے گذر کر شعور کا جزو بنے بغیر سامنے آتا ہے اور اسی لئے اس کی شکل صحافی ہے اس کے ارد گرد کے خدو خال مدہم ہیں۔

مثلاً اسپین، اور کوریا کی جنگ آزادی ہمارے افسانہ نگاروں کے ذہن کے لئے محض ایک بالواسطہ تاثر ہے جیتی جاگتی حقیقت کی طرح روشن اور تابناک نہیں۔ وہ وہاں کے لوگوں کے چہرے ان کے گمراہی کی ذہنی ساخت اور قومی کردار سے پوری طرح واقف نہیں، وہاں کے موسموں سے وہاں کی اداسیوں اور مسرتوں سے ان کی واقفیت محض جغرافیہ کی کتابوں یا اخبارات کے ذریعے ہوگی لیکن کتابیں اور اخبار ہمیں کوریا کی فضا میں سانس لینے کے قابل نہیں بناتے جب تک ہم ان کے

گیت نہ سن سکیں اور ان کے چہروں کے نقوش کو ایک کتاب کی طرح نہ پڑھ سکیں، ہماری کہانیاں بنا نہ رہیں ہو سکتیں، اسی لئے کبھی کسی قوم کا ادب باہر کے ملکوں سے لکھ کر نہیں آیا بلکہ اسی سرزمین سے پیدا ہوا ہے۔

فن کی اشاریت اور اس کی وحدت کو کرشن نے نظر انداز کیا۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ ان کی کہانیاں بے رس ہو گئیں، ان کے کرداروں کے پاس چہرے نہیں ہیں صرف دماغ ہیں۔ وہ قدیم افسانے کے ہیرو کی طرح تقریر کرتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ کس طبقے کے فرد ہیں اور کہاں سے آئے ہیں، کرشن چندر نے ایک جگہ لکھا ہے :-

”ایک نقاد نے میرے افسانے پڑھ کر مجھ سے کہا تھا کہ مجھے ان میں کسی انسان کا چہرہ نظر نہیں آتا یہی مجھ میں مصیبت ہے کہ میں اپنے کرداروں کے چہرے بیان نہیں کرتا
ان کے کندھوں کے ٹانگے دیکھتا ہوں۔“ (ایرانی پلاؤ)

یہ خالص رومانوی انداز میں دلیل کو ایک خوبصورت جملے سے ٹالنے کی کوشش ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ادھر کرشن چندر کے افسانوں میں سچے کرداروں کا سرے سے وجود ہی نہیں ہے۔ وہ اس کی بات کہنے اور اس کے اپنے تاثر کو من و عن بیان کرنے والی کٹھ پتلیاں ہیں جن کی اپنی کوئی شخصیت نہیں، کردار کو مصنف کا مقصد پورا کرنا ہے لیکن بھونڈے طریقے پر نہیں اسے جیتا جاگتا انسان ہونا چاہئے، اس کے بغیر ہمارے افسانے جذباتی تقریریں بن جائیں گے۔

کرشن نے بھی افسانے کو ریا اور اپن کے پس منظر میں نہیں لکھے۔ سوڑپے۔ ایرانی پلاؤ اور موم کی چٹان ان کے تین افسانے ہیں اور یہ کوششیں کرشن کی ادبی عظمت کے شایان شان نہیں ہیں۔ سوڑپے یہ غریب نوجوان کی کہانی ہے اور ہندوستان کے نچلے طبقے کی کشمکش کو بیان کرتی ہے۔ ”ایرانی پلاؤ“ ان بوٹ پالش کرنے والے لڑکوں کی داستان ہے جو بمبئی کے فٹ پاتھ

ہر زندگی گزارتے ہیں اور جھوٹے کبانے کے باوجود کو ایرانی پلاؤ سمجھ کر کھاتے ہیں۔ موسم کی چٹان نہیں
گوشتی ایک سیاسی قیدی عبدال کو جسے اس نے یوں مٹھی میں بند کر کے چھوڑ دیا تھا، بانڈی سے رانی
دلائی ہے۔

یہ سب کہانیاں نئی ہیں لیکن تازہ نہیں۔ ان میں وہ شادی تازگی اور حسن نہیں ہے جو سماجی
زندگی اور شعور کے عکس ہے۔ پیدا ہوتا ہے۔ یہ کردار اور واقعات اپنی صحت پر ہمارے یقین حاصل نہیں
کر پاتے۔ سو رہے ہیں کہانی محولی ہے۔ ایرانی پلاؤ کو بھی یہی حال ہے اور موسم کی چٹان کو یا ہماری
زندگی سے ایک طویل فاصلہ برقرار رکھتی ہے۔ کہانیاں ہے وہ گوشتی جو اس طرح سے عہد کے سنے
بانڈی کے دروازے کھول سکے۔

کرشن چندر نے ہمیں بہت کچھ دیا ہے اور ہمارے افسانے میں جوش، ولولہ اور کردار نگاری
کی سیاہ و سفید لکچریں بہت کچھ ان کی مرہون مست ہیں لیکن ان دنوں ان کے فن کا یہ انحطاط
قابل غور ہے۔

کرشن چندر نے جس جگہ اپنے افسانے ختم کئے ہیں، احمد عباس نے اسی مقام سے شروع کئے
یہ اور بات ہے کہ وہ اس مقام سے بہت زیادہ آگے نہ جاسکے۔ احمد عباس صحافی ہیں اور ان کے شروع
زیادہ تر ہنگامی اور وقتی حادثے ہوتے ہیں۔ اخبارات کی خبروں کے گرد وہ اپنی کہانیاں اور کردار
بنتے ہیں۔ وہ لوگوں کو اس طرح دیکھتے ہیں جیسے وہ معلوم ہوتے ہیں اس طرح انہیں دیکھتے جیسے وہ
در اصل ہیں۔ اس کے پاس فن کار کی تجزیاتی نظر نہیں ہے جو دلوں کے راز جاننا ہے اور حقائق سے
تعمیم تک پہنچتی ہے۔ کہیں کہیں وہ فن کی بلندی کو چھو لیتے ہیں۔ اجنبی۔ اس کی اہم ترین مثال تھی۔ اور
”شکر اللہ کا“ میں ایسے آخری بار دکھائی دیا۔

قدیم افسانہ نگاروں کے قلم سست ہو چکے ہیں اور ان کے سامنے فکر و نظر کے نئے میدان

نہیں ہیں۔ ندرت فکر اور تازگی تخیل کا وہ جوش اب ختم ہو چکا ہے، اگر مزید مثالوں کی ضرورت ہے تو حیات اللہ انصاری اور ممتاز مفتی کے افسانے موجود ہیں۔

حیات اللہ ایک عظیم ماضی کے مالک ہیں۔ آخری کوشش کے خالق نے ایک طویل عرصے کی خدمت کے بعد قلم اٹھا یا تشکر گزار آنکھیں بند مسلم فسادات پر کھلی گئی۔ بارہ برس بعد "سہارے کی تلاش" اور "ماں اور بیٹا" اس تھوڑی مدت میں شائع ہوئے لیکن یہ کہانیاں پچھلی تھیں جن میں کسی نئی فکر کے آثار و کمائی نہیں دیتے ممتاز مفتی جنس اور لاشعور کے کراٹھے تھے، مائے کائنات اور باقی آج بھی اردو افسانہ میں ایک ممتاز مقام رکھتی ہے لیکن ممتاز مفتی کے حالیہ افسانوں میں کہنے کے لئے کچھ نہیں رہ گیا ہے۔ فراموش اور اس کے نظریہ تحت اشعور میں اب چونکا دینے والی ندرت نہیں ہے اور زیادہ گہری، زیادہ سنجیدہ اور باوقار فکر ممتاز مفتی کے افسانوں میں نظر نہیں آتی۔

پرانے افسانہ نگاروں کا تذکرہ ختم کرنے سے پہلے مجھے ایک اچھے افسانے کا ذکر کرنا ہے، یہ ہے خدیجہ مستور کی کہانی "دادا" یہ اردو افسانہ میں ایک نئے کردار کو پیش کرتا ہے دادا AMAZON میں ان کے جیسے اتفاقات کے شکنجوں نے کچل کر مریض اور سخ وجود میں تبدیل کر دیا ہے اور وہ جس کی رسیا قاتل اور مجرمہ کا روپ اختیار کر لیتی ہے لیکن اس سخت اور گھناؤنے پیکر کے اندر بھی وہ عورت زندہ رہتی ہے جو محبت کی بھوک کی ہے اور جس کی گود بچے کے لئے بے قرار ہے جیل کی فضا اور ایک عادی مجرمہ کی اس سے زیادہ خوبصورت تصویر ہمارے افسانوی ادب میں نہیں ملیگی خاتمے میں البتہ ضرورت سے زیادہ ڈرامائیت آگئی ہے جو افسانے کی نرم روی اور چابکدستی سے کافی بے جوڑ ہے۔

پرانے افسانہ نگاروں کا یہ گرہن قابل غور ہے۔ یہی نہیں کہ ہمارے نامور مشاہیر کے

انکار اور خیالات کا دامن خالی ہے بلکہ وہ تمام تر ابھرتے ہوئے افسانہ نگار جن سے اردو افسانے نے بڑی بڑی توقعات وابستہ کی تھیں یا تو خاموش ہو گئے ہیں یا بالکل معمولی کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ بلونت سنگھ کے پنجاب کے دیہات، آج خاموش اور بے آواز پڑے ہیں۔ مہندر ناتھ کے چاندی کے تار اور جہاں میں رہتا ہوں جو آج بھی متوسط طبقے کے نوجوان کے لئے حرف آخر بنے ہوئے ہیں اسی طرح تنہا ہیں۔ مہندر کی کہانیوں کا وہ سوز، وہ گہرا اور داخلیت میں ڈوبا ہوا انداز اب طنز اور میلو ڈرامائی میدان میں تجربہ کر رہا ہے۔ اسی طرح اختر اور ینوی، رامانند گرو اور مدھو سو دن سے جو امیدیں وابستہ کی گئی تھیں وہ کم از کم اس عہد میں بار آور نہیں ہوئیں۔ نئے افسانہ نگاروں میں شوکت صدیقی ایک فاتح کی طرح اٹھا اور چھا گیا، تانیتا، غم دل اگر نہ ہوتا، اور نوجندی جمعرات، انٹرویو۔ اس کی رفتار تیز تھی اور ہر قدم اس نے بلندی کے نئے مینار سرکے، تانیتا، فسادات پر لکھی جانے والی سب سے اچھی کہانیوں میں ہے، تانیتا فوج سے نکالا ہوا ایک سپاہی ہے جسے اپنے نشانے پر مرتے دم تک بھی باز ہے۔ بھوک، دلی کچلی آرزو مندی اور زندگی بھر کی تھکن اسے خیر و شر کے سارے تصورات سے دور لے جاتی ہیں وہ ایک انسان ہے جو انسانیت کا جیتا جاگتا مرغیہ ہے۔

’نوجندی جمعرات‘ کہہ بڑھ کر۔ لشکن کی حکم کی بیگم کا مجھے بار بار خیال آتا ہے۔ دونوں میں فضا کا اسی قدر بھرپور، گہرا اور ہمہ گیر بیان ملتا ہے۔ ہرمان (HERMANN) کی طرح نوجندی جمعرات کا، بیرو بھی ایک تبسم، ایک تکلم، ایک گنگا، بندہ ناز کی خواہش میں سرگرداں ہے اور اسی طرح آخری لمحے تک شوکت نے کہانی میں دیہی برقرار رکھی ہے۔

شوکت کا فن اس لحاظ سے قابل قدر ہے کہ اس نے ہماری سماجی زندگی اور اس کے تغیرات سے اپنی کہانیوں کی فضا قائم کی ہے۔ زیادہ تر وہ مسلمانوں کے متوسط گھرانوں یا بگڑے

ہوئے رئیسوں کی ہدائی مجلس اذان سے اپنی کمائیوں کا مواد حاصل کرتا ہے۔ شوکت کی نظریں
اس تہذیبی انقلاب پر ہیں جو آہستہ آہستہ ہندوستان و پاکستان میں رونما ہو رہا ہے۔ وہ کردار پر
اس تبدیلی کے بڑھتے ہوئے سانسے دیکھتا ہے۔ جہنمی اور پتھر میں آگ میں جس مطالعہ کے نقوش
ملنے ہیں نوچندی جمہوریتیں دو بڑی شدت، نگہار اور فنی تکیں کے ساتھ ظہور پذیر ہوئے۔

شوکت نے اردو افسانے کی دو بڑی کمزوریوں کو دور کرنے میں مدد کی۔ اس سے یہ
مراد نہیں کہ شوکت ہی نے ان کمزوریوں کو دور کیا۔ پہلی کمزوری کرداروں سے متعلق ہے، جتنے زندہ
بیٹے جاگتے اور تازہ کردار شوکت کے افسانوں میں ملتے ہیں وہ عالیہ افسانوں میں اور نہیں ملتے
ملتے، تاہذا بذاتہ ایک خاصے کی چیز ہے۔ اس کے علاوہ اندر سے دلاور اور نوچندی جمہوریت کے
کردار اپنی تازہ اندہ انفرادیت نے کراسے ہیں۔ دوسری بات مسلمان گھرانوں کی مٹی ہوئی تہذیب
اور عمرانی تبدیلیوں کی عکاسی کی کوشش ہے جو اس کے ہاں بدوری چاکدستی کے ساتھ ملتی ہے
شوکت نے اب کہیں جا کر روانہ پست اور بات کو بجا بنا کر کہنے کی عادت چھوڑی ہے اور اگر
سادگی اور نثر میں سلاست اور گفتگی کی اس کی راہ پر شوکت کا یہ سفر جاری رہا تو یقین سے
کما جاسکتا ہے کہ مستقبل نوچندی جمہوریت کے مصنف اور انٹرویو کے ہیرو کے ساتھ ہے۔

جہاں تک فضا کا تعلق ہے، انتظار حسین نے ان تہذیبی تبدیلیوں کا بڑا پر شکوہ ماتم کیا
کمانی کی تکنیک کے لحاظ سے انتظار کی "آخری موسم" تھی "اور مجمع" بڑے پایہ کی کمائیاں ہیں۔ آخری
موسم تھی "اس دوران امام بارہ کما تم ہے جو ہندوستان کے ایسے علاقے میں رہ گیا ہے جہاں سے
مسلمان جاتے ہیں۔ انتظار کے موضوع اور ان کی نیت سے بہت سے لوگوں کو شاید اتفاق
نہ ہو اور کمانی میں اس قسم کے بہت سے پہلو نکلتے ہیں جن سے فن کار کی سماجی ذمہ داری کے
متعلق سوالات اٹھتے ہیں لیکن اس کے باوجود آخری موسم تھی "بڑے" بحر پورہ تاثر اور جمالیاتی

لوک پلک کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ انتظار نے کردار نگاری اور واقعات نگاری پر بڑی قدرت کا ثبوت دیا ہے۔ جزئیات اور فضا کے ہمہ گیر بیان پر اس کی گرفت لاثانی ہے۔ انتظار کو عہد جدید کی اہم افسانوی دریافت کہا جاسکتا ہے۔ اگر وہ اپنی فکر کی عصبيت سے ذرا آگے بڑھ سکیں تو ان کے افسانوں میں زیادہ گہرا سماجی شعور پیدا ہو سکتا ہے۔

اشفاق احمد نے عظیم افسانے نہیں لکھے، کامیاب افسانے ضرور لکھے۔ ان کے افسانوں کے رشتے ہم سے زیادہ قریب نہیں ہیں، حقیقت نیوش، ادرہماں بہار، جوان کی کامیاب ترین کہانیاں کہی جاسکتی ہیں بڑی حد تک ماورائی اور ہرومانوی ہیں، حقیقت نیوش میں ایک بوڑھا ایک سردرات کو نیم تار بکس کرے میں اپنے خلی بچوں کو ابتدائی رومانوں کی داستان سنا رہا ہے۔ ان کہانیوں سے اشفاق کی صلاحیتوں کا پتہ چلتا ہے لیکن ہنوز انہیں ایک عظیم افسانہ لکھنا ہے۔

پرجوش پنڈت نے کچھ کہانیوں میں البتہ شگفتہ، سادہ اور تبلیغ اشاروں کی زبان استعمال کی ہے۔ اس کا فن بڑا نرم و نازک ہے چونکہ دینے کی حد تک نرم و نازک، کردار نگاری اور واقعات کی گرم رفتار کم ہے لیکن طنز کی دبی دبی سی چوٹیں اور سادگی کی سلامت روی اس کی کوپور کر تی ہے، پرجوش نے خوبصورت افسانوں میں تند اور تلخ حقیقت نگاری کو سمولیا ہے۔ "میراث" سے لے کر "دلی" ہے اک شہر، "بک حقیقت" کا یہ گہرا پرتو اس کے قلم پر ہر وقت لرزتا ہے۔ پرجوش ہلکی چوٹوں اور نازک واقعات کا فن کار ہے۔ ابھی اس کے فن کو کردار نگاری اور واقعات نگاری کے زیادہ وقت طلب مراحل سے گزرنا ہے اور اس وقت اس کا مرتبہ ایک صاحب طرز افسانہ نگار سے کم نہیں گا۔

بالکل نئے ناموں سے بھی اردو افسانہ ان دنوں محروم نہیں رہا۔ کیونکہ نئے ناموں سے محرومی مستقبل سے محرومی کے مترادف ہوتی ہے ان میں ایک افسانہ نگار نے ادبی دنیا کو ایک خوشگوار تعجب سے

چونکا دیا۔ لیکن اس خوشگوار حیرت کو رنگ دوام دینے میں قاصر رہی۔ جاویدہ جعفری کا افسانہ جاگے پاک پروردگار ادبی دنیا میں چھپا، مکتبہ اردو کے بہترین ادب میں شامل ہوا اور ادبی حلقے اس افسانہ نگار کی قدرت فکر زندگی اور خیال پر اس قدر قدرت پر حیران رہ گئے۔ یہ ایک تنہیلہ ہے لیکن یہ تخیل ہماری زمین سے سارے رنگوں کو ساتھ لے کر ابھرتا ہے، اسے اس دور میں مزاج، طنز اور خفگی طرز تحریر کی بہترین مثالوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ جاویدہ نے دوسرے افسانے بھی لکھے لیکن وہ اس بلندی تک دوبارہ رسائی حاصل نہ کر سکیں۔

جیلانی بانو نے بھی افسانہ نگاری میں اپنا کوچہ الگ نکالنے کی کوشش کی۔ ان کے افسانوں میں منات اور ذہانت ہے لیکن ابھی تک ایسا لگتا ہے جیسے وہ تجربہ کر رہی ہیں اور اپنی شخصیت اور اپنے فن کی دریافت میں پوری طرح کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ موم کی مریم ان کا کامیاب افسانہ ہے جس میں بار بار اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ جیلانی بانو کے قدم عصمت جغتائی اور قرۃ العین حیدر کے نقوش قدم سے الگ ہٹ کر ان دونوں کے درمیان کی راہ تلاش کر رہے ہیں۔

اس کے علاوہ ذکی انور ریاض رٹنی، عزیز انوری مسیح الحسن رضوی کے چند افسانے کامیاب کہے جاسکتے ہیں۔ مسیح الحسن کا افسانہ کفارہ بعد تقسیم پیدا ہونے والی عمرانی غلش اور تہذیبی آویزش کا اشارہ ہے اس میں سماجی شعور اور قصباتی فضا کا بڑا جامع عکس ملتا ہے۔ مسیح کا افسانہ ایک گہرے المیہ ناظر کی تخلیق ہے جو ایک عظیم تہذیب کے خاتمے اور تجدیدی اثرات کی آویزش سے پیدا ہوا ہے۔ قصبے کی سیدانی مسجد کے ٹوٹے مینارے، اور مدار بخش جو ٹھاکر مس کی ضمانت پر رہا ہو کر آیا ہے۔ فسادات کے زمانے کی کامیاب سماجی سرگزشت ہی پیش نہیں کرتے بلکہ فنی طور پر ایک کامیاب افسانہ کی تشکیل بھی کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اقبال فرحت اعجازی اور رام لال کچھلے دونوں افسانہ کی سطحیت سے نکلے ہیں اور ان کے قدم زیادہ واضح اور ہر امکان سر زمین پر آگئے ہیں۔

یہ دور جدید کے اُردو افسانے کا ایک بے حد مختصر خاکہ ہے۔ کیا یہ جائزہ کسی حیثیت سے اطمینان بخش کہا جاسکتا ہے؟ کیا ان افسانوں میں ہندوستان کی سماجی اور عمرانی زندگی سے عقیقہ رابطے قائم کئے گئے ہیں؟ کیا یہ ہماری سرزمین کے لہجے سے پیدا ہوئے ہیں؟

ہمارا افسانہ رومانویت کی راہ سے آگے بڑھا ہے اسی وجہ سے ہم اپنے دل میں ڈوب کر لکھنے کے قائل ہیں اور ہماری ساری متاع تخیل اور داخلی احساس ہے جو بار بار ہمیں افسانے میں شاعری کرنے پر اکساتی ہے اور جذباتی تقریریں کرنے اور چوکا دینے والے کردار ڈھالنے پر آمادہ کرتی ہے لیکن مشاہدہ اور سماجی شعور کی جو دولت افسانے کی بنیادی ضرورت ہے اس کا نشان نہیں ملتا۔

ہمارے افسانے کی دنیا کم و بیش متوسط طبقے تک محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ وہ مریض تخریبی اور منظرِ اعظم بزمین کردار ہمارے افسانے سے اٹھ گیا۔ لیکن اس کی جگہ پر متوسط طبقے کے نیم بیزا نیم افسر اور نیم آگاہ نوجوان ہی نے لی ہے۔ آخر ہندوستان اور اس کی دیہی اور شہری زندگی صرف اس متوسط طبقے تک محدود نہیں کہی جاسکتی۔ یہاں دیہات کے ان گنت انسان ایک مختلف زندگی گزار رہے ہیں اور یہی ہندوستان کے سماج کی وہ خصوصیت ہے جو اسے دوسرے ممالک سے مختلف کرتی ہے۔ ہم آنسو بہیم چند کی اس روایت کو آگے کیوں نہیں بڑھا سکتے۔ جہاں تک وہ کسانوں اور شہر کے عام آدمیوں کی زندگی کی مکمل تصویریں کھینچ سکتے ہیں۔ ہمارے افسانوں میں گلی کوچوں کی فضا کیوں نہیں ملتی اور شہر کی زندگی کے پورے خدوخال کیوں سامنے نہیں آتے؟ اس سے میری یہ مراد نہیں ہے کہ متوسط طبقے پر کہانیاں لکھنا گناہ ہے۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ ہندوستان کے باقی حصے کو بھی ہمارے افسانے میں نمایندگی ملنی ضرور ہے ضرورت ہے کہ اہرنت نلگہ اور حیات اللہ کی ادھوری باتوں کو پورا کیا جائے۔

اس کے علاوہ ہمارے افسانوں کی متاع فکر پر غور کیجئے تو وہ بہت محدود ہے۔ سو

زندگی کی آرزو مندی اور اس کے شکست ہو جانے کی داستان کے ان میں کوئی نظام فکر اور سوچ کے پہلو نہیں ملتے۔ یہاں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ افسانہ نگار زندگی کے مختلف اجزاء کو الگ الگ دیکھنے کا عادی ہے وہ زندگی کے بارے میں کوئی بنیادی نقطہ نظر اختیار نہیں کر سکتا۔ اس کے سامنے کائنات اور اس کی زندگی کے مسائل پوری طرح واضح ہی نہیں ہوئے ہیں۔ اس نے سوچا ہی نہیں ہے کہ زندگی میں غم، مسرت، علم و عمل اور خیر و شر کے کیا معنی ہیں، اس کی بنیادی قدریں کیا ہیں اور جو ذرہ چمکتا نظر آتا ہے اسی کو اٹھا کر اپنی جھولی میں ڈال لیتا ہے۔
گوٹے نے ایک جگہ لکھا ہے :-

”جب تک فن کار ایسے کرداروں کو پیش کرتا رہے جن سے وہ حقیقی زندگی میں ملتا ہے اسے فن کار نہیں کہا جاسکتا۔ وہ بعض عکاس اور نقال ہے لیکن جب وہ تائیدہ کردار ڈھالنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تب وہ تخلیق کرتا ہے اور خالق کہے جانے کا مستحق ہے۔“
یہ تخلیق ظاہر ہے کہ فکر کے بغیر ناممکن ہے جس قدر یہ فکر بسیط، گہری اور ہمہ گیر ہوگی اسی قدر کردار میں زیادہ جاذبیت، تابناکی اور زندگی پیدا ہوگی، ظاہر ہے کہ اس کو داخلی جذبہ ہی کی نہیں خارجی مشابہت اور مطالعہ کائنات کی بھی ضرورت ہے، جب تک یہ رابطہ مکمل نہ ہو، عظیم افسانے کی تخلیق ناممکن ہے۔

نئے افسانہ نگاروں کے سامنے ایک بہت بڑا چیلنج ہے۔ امکانات سے معمور اور دشوار پور سے گھرا ہوا راستہ ہے۔ انہوں نے پرانی فکری اور فنی قدروں کو ایک ایک کر کے ناکافی ہوتے دیکھا، اور اگر وہ اس نئے انسان کی فلسفیانہ اور حقیقی نمائندگی کر سکے جو ہمارے آپ کے درمیان جنم لے رہا ہے تو اردو افسانہ ایک نئی زندگی اور نئی زمین سے رابطے جوڑ کر اٹھے گا، اور ہم مثلاً اردو ہمہ گیر فکر کے اس امتزاج سے جہان تازہ کی نمود بخشیں گے ورنہ یہ گرہن اور زیادہ گہرا اور یہ خلا اور زیادہ وسیع ہوتا چلا جائے گا۔

(۱۹۵۳ء)

نئے افسانے کے بارے میں چند خیالات

نئے افسانے کا صرف ایک ہی جواز ہے اور وہ یہ کہ نئی حقیقتیں برابر وجود میں آتی رہتی ہیں اور ان کے جلوے ادراک کے نئے آئینے اور شعور کے نئے عکس تلاش کرتے ہیں اور نئے افسانے تراشتے ہیں جب تک یہ ناسیاتی حقیقت بڑھتی، بدلتی اور نشوونما پاتی رہے گی، ادب اور افسانے کے سرچشمے کبھی خشک نہیں ہو سکتے۔

افسانہ کیا ہے؟ وہ زندگی کے مطالعے اور اس کے منظر ہر کے تجربے سے تعمیم کاٹ پہنچتا ہے اس کے اصول اور کھیتے مرتب کرتا ہے اور پھر اس کھیتے اصول، فلسفہ، فکر یا انداز نظر کو کردار واقعات اور مکالموں کے لباس میں ایک موثر طریقے پر پیش کرتا ہے۔ اس طرح افسانہ نگار کا کام دوہری محنت کا کام ہے، ایک تو وہ کثرت سے وحدت کی طرف جاتا ہے پھر اسی وحدت کی نمائندگی کے لئے کرداروں اور واقعات کی محفلیں سجاتا ہے اور پھر کثرت کی طرف آتا ہے۔ افسانوی ادب میں ہمیں صرف خیالات اور جذبات ہی نہیں ملتے بلکہ ان کی تزیین کے لئے نمائندہ کردار اور نمائندہ واقعات بھی ملتے ہیں جو اپنے شیریں لہجے میں مطمئن کرنے والی میلیر دیتے ہیں۔ افسانوی ادب میں آپ ایک ملک و قوم کی معاشرت اب دلچسپ اور نظریہ حیات کی ایسی جھلکیاں دیکھتے ہیں جن کی امتیازی خصوصیت صرف محسوس کی جاسکتی ہے۔ افسانہ ملک و قوم کی بنیاد پر حقیقتوں کو ایک دل نشیں برائے میں ذریعہ اظہار و انجمن ہے۔

جدید اُردو افسانے کو بھی ہمیں اسی معیار پر پرکھنا ہوگا۔ کیا ہمارے افسانے نے ہمارے دور کے ہندوستان کی عمرانی اور تہذیبی حالت کی مرقع کشی کی ہے کیا اس نے ہمارے دل کی دھڑکنوں، ہماری خوابوں اور ہمارے خاموش گلیتوں کو اپنے میں جذب کیا ہے؟ کیا وہ ہندوستان کی تصویر کو ناماندہ طریقے پر پیش کر سکا ہے۔

کم از کم مجھے اس کا جواب نفی میں ملتا ہے۔ زیادہ تر افسانے پڑھتے ہوئے میرا ذہن بار بار ہندوستانی فلموں کی طرف جاتا ہے جو ایک مصنوعی اور بے آب و زنگ فضا میں سانس لیتی ہیں ان کے گرد ایک نائشی خول ہے اس خول کو جو نام بھی چاہے دے لیجئے ان کے کرداروں میں ایسے نوجوان ہیں جن کے ہاتھوں میں بیکار ڈگریاں ہیں جن کے دماغ دفنائے ہوئے آدرشوں اور پاک کتابی معیاروں سے بوجھل ہیں۔ ان نوجوانوں کی پرچھائیاں ہم ہر انگریزی ناول کے صفحات پر پڑتی ہوئی محسوس کرتے ہیں۔

کیا یہ نوجوان ہندوستان کی زندگی کا ناماندہ ہے؟ کیا ہم اپنی کہانیوں کو ہندوستان کی کہانی کہہ سکتے ہیں؟ ان میں سے زیادہ تر بھوک اور جنس کے گرد گھومتی ہیں یا سسطھی جذباتیت پر ختم ہو جاتی ہے لیکن یہ بھوک، یہ جنس اور سسطھی جذباتیت اس وقت تک حقیقی اور براثر نہیں ہو سکتی جب تک اس پر یہ شبہ نہ ہو کہ اس کا رشتہ ہم سے اور صرف ہم سے ہے۔

یہ کہانیاں ہمارے سماج کی گہری اور حقیقی پرچھائیاں سے بے ریز نہیں کہی جاسکتیں ان میں ہمیں ہندوستان کی فضا نہیں ملتی جو انھیں زمین سے قریب لاسکے کبھی کبھی شبہ ہوتا ہے کہ ہمارے اکثر افسانہ نگار اس بات سے واقف ہی نہیں ہیں کہ وہ ایک ایسے ہندوستان میں زندہ ہیں جس کی ایک عظیم تہذیبی روایت ہے جس کے نتیجے پر ایک شاندار ماضی ہے اور جس کے پس منظر میں افسانہ نگار تائیم کتھا کلی، اندر سبھا، کالی داس اور تاج محل آج بھی جگمگا رہے ہیں۔

ہمارے ادب پر ہمارے ملک کی چھاپ نہیں ہے۔ اس میں وہ کھیت کھلیاں، وہ سرٹکیں اور وہ فن گانا ہوا سنا فی نہیں دیتا جس کا سنگیت سن کر ہر ایک ذی ہوش ہندوستان کے علاوہ کسی دوسرے ملک کا نام نہ لے سکے۔ آج جب ہندوستان میں فرقہ پرست طاقتیں ہاضی پرستی اور احیا پرستی کے پردے میں اپنی مقصد براری کی کوشش کر رہی ہیں، ہمارے افسانہ نگاروں کا فرض ہے کہ وہ اپنا رشتہ زمین اور اس کے رہنے والوں سے اور بھی زیادہ مضبوط کریں۔

اس کے دو ہی راستے ہو سکتے ہیں ایک یہ کہ ہمارے افسانوں میں ہندوستان کی فضا پر زیادہ زور دیا جائے۔ دوسری یہ کہ ہمارے افسانے ہندوستان کے نمایاں کردار و نمایاں کہانیاں منتخب کریں۔ قومی زندگی کے اس تجربے سے انھیں انسانی زندگی کے تجربے تک پہنچنا ہے اور یہ صرف اسی وقت ممکن ہے جب ان افسانوں کی جڑیں زمین میں اور زیادہ گہری ہوں۔ میرٹ نگاری کی بات آگئی ہے تو اگس کے کب و کب پیر میں کا خیال آتا ہے ہسٹریک یا شیکسپیر کا فاسٹ، اس قسم کے کردار ہیں جو انگلستان کی تمام ترقی خصوصیات کو سمو لیتے ہیں دیکھ کر انگلستان کی تہذیبی زندگی کا واضح تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ ہمارا افسانہ بھی اس قسم کے کرداروں سے بالکل خالی نہیں ہے کبھی کبھی خیال آتا ہے کہ ہندوستان کی نمایندگی ابھی تک پریم چند کا ہوری ہی تن تھا کر رہا ہے نئے افسانے میں ہندوستان کے بنیادی جوہروں سے کردار ڈھالنے کا تصور مجھے نہیں ملتا۔

اسی وجہ سے اگر انگریزی یا فرانسیسی کے کسی شاہکار کا اردو میں اچھا ترجمہ پیش کیا جائے اور طبعاً اقرار دے دیا جائے تو شاید بہت سے لوگ اسے ہندوستانی ادب کا بزد بنانے پر رضی ہو جائیں گے کیونکہ ہمارے افسانے میں ہندوستان کی اسی جھلک نہیں ہے بہت کم افسانوں کے بارے میں کہا جاسکتا ہے کہ وہ صرف ہندوستان ہی میں لکھے جاسکتے تھے۔

اس کی کئی وجوہ ہیں: پہلی بات تو یہ ہے کہ افنائوی ادب کی تخلیق کا کام ہمارے ہاں متوسط طبقے کے نوجوان کر رہے ہیں، انگریزی تعلیم نے انھیں جو آدرش، تمناؤں اور خواب بخشے ہیں وہ ان کے گرد و پیش کی زندگی سے سمجھوتہ نامکن بنا دیتے ہیں، ان کا کام تو یہ ہے کہ ایک ناکام خواب پرست کا وجود ہے جس نے ستاروں پر اتنی دیر تک نظر جمائی ہے کہ اب زمین پر اسے کچھ دکھائی نہیں دیتا۔

اس کا انجام یہ ہوا ہے کہ ہمارا افسانہ نگار ایک قسم کے کتابی علم کے کاہن کا شکار ہے، وہ زندگی کا مشاہدہ کرتا ہے تو بھی گنت کتابوں کے چٹے سے، یہاں اصول پہلے آگئے ہیں اور زندگی کا ایک حقیقی ربط بہت بعد میں پیدا ہوتا ہے اس کی شاید سب سے اچھی نظیر رومانوی ادب کی تحریک کی شکل میں سامنے آئی۔

رومانیت سے یہاں میری مراد عشق و محبت کی کمائیوں سے نہیں۔ رومانیت کے نام سے یورپ کے فنون لطیفہ میں ایک مخصوص تحریک کا رواج ہوا تھا جس کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انسانی جذبہ فکر سے کہیں زیادہ ارفع ہے اور اس کو صحیح علم حاصل کرنے کا اصل ذریعہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کا انجام یہ ہوا کہ جذباتیت کی فراوانی ہوئی ماضی پرستی، قنوطیت، اداہیوں سے محبت عام ہوئی اور دھیرے دھیرے افسانہ، آرٹ اور فن اور دوسرے فنون لطیفہ سے ایک جذباتی جھولیت کا رواج ہو گیا۔ اس تحریک نے بائرن، شیلی، کیٹس، فلاہیر اور ماڈمی جیسے فن کار پیدا کئے اور زمین سے ایک مقدس قافلہ برقرار رکھا۔

ہمارے ہاں نیاز، مجنوں، حجاب اثیاز علی اور ان سے بھی پہلے مخزن اور سجاد حیدر یلدرم کا دور اس سلسلے میں مثالی کہا جاسکتا ہے۔ ان میں سے اکثر کے افسانے آج پڑھئے تو

ہنسی ضبط کرنا مشکل ہے، کیونکہ انداز بیان کی رنگینی کرداروں کی جاذبیت کے باوجود ان کی سطحی جذباتیت اکثر پورے افسانے کو مضحک بنا دیتی ہے کسی کو یہ خط لاحق ہے کہ محبت صرن اسی وقت اعلیٰ رہ سکتی ہے جب تک محبوب کو دیکھنے اور پالنے کی خواہش پیدا نہ ہو۔ کسی کو یہ خیال کہ وسط ایشیا کی گرم راتوں میں دکھے ہوئے دل اور ماضی کی یادوں کا ذکر ہی افسانوی ادب کا بہترین سرمایہ ہے۔

ان کہانیوں میں ہندوستان کہاں ہے؟ کون کہہ سکتا ہے کہ یہ افسانے ہماری سرزمین سے بلا واسطہ ابھرے ہیں، بات یہ ہے کہ یہ ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کی ہمہ گیری سے واقف نہیں کیونکہ ہمارا افسانہ نگار شہر میں اسیر ہے اور شہر میں بھی اپنی کتابوں اور چھوٹے سے خوش مذاق احباب کے دائرے میں گرفتار ہے، اس کے ہاں زندگی کی رو کا دور دورہ تک پہنچ نہیں سکتا۔ ہمیں چند حقیقت نگاری کا جو دھارا لائے تھے اس کی روایت ہمیں ساتھ ساتھ بڑھتی ہوئی معلوم نہیں ہوتی اس میں شک نہیں کہ پریم چند کے افسانے بھی جذباتیت سے بالکل خالی نہیں ہیں ان میں بھی ایک معصوم آدرش واد ہے وہ انسان کی فطری نیک نیتی پر ایک راسخ العقیدہ، رومانوی ادیب کی طرح یقین رکھتے ہیں۔ پھر بھی یہ کہانیاں نقل نہیں ہے۔ ان میں زمین سے ایک دوری اور دھندلے فاصلے، برقرار رکھنے کا جذبہ نہیں ہے، یہی ان کی تاریخی میراث ہے۔

رومانویت اس میراث پر قبضہ جائے رہی ہے، نئے ادب کی تحریک کے ساتھ جو نقوش ابھرے، ان میں دونوں باتوں کو نبھانے کا حوصلہ ملتا ہے اور آخر میں رومانویت کی چاشنی ان پر اس درجہ غالب آ جاتی ہے کہ حقیقت نگاری بہت کچھ ایک مہموم آدرش بن کر رہ جاتی ہے۔

در اصل جذباتیت کو داخلی آہنگ میں تبدیل کرنا جدید افسانے کا سب سے اہم فریضہ ہے اور یہ ضرورت ابھی تک پوری نہیں ہوئی۔ جمالیات پر لکھتے ہوئے کیرٹ نے تین طرح کے تاثرات کا تذکرہ کیا ہے۔ ایک احساس (FEELING) دوسرے تاثر (SENSATION) اور تیسرے جذبہ (EMOTION) عام طور پر لوگ احساس اور فوری تاثر کو جذبہ سمجھ لیتے ہیں اور اس کا اثر سطحی جذباتیت کی شکل میں رونما ہوتا ہے۔ جذبہ میں محض احساس یا صرف داخلی ارتعاش شامل نہیں اس میں فکر کا ایک متوازن عنصر بھی شامل ہے۔

ہمارا افسانہ حقیقت نگاری کے نام پر بہت کچھ جذباتی تقریریں کرتا رہا ہے۔ زندگی کا کوئی نعم البدل ممکن نہیں ہے جب تک ہمارے افسانہ نگاروں کا مشاہدہ اور اس سے بھی بڑھ کر ان کا رابطہ ہماری زندگی سے گہرا نہ ہو۔ اس وقت تک ہمارا افسانوی ادب ہندوستان کی نمائندگی کا فریضہ انجام نہیں دے سکتا۔

ہماری زندگی کی یہ اصطلاح کافی مبہم بھی ہے اور کافی ہمہ گیر بھی۔ ظاہر ہے کہ ایک دور کا افسانہ اپنے دور کی ساری زندگی کو احاطہ نہیں کر سکتا، پھر بھی ہر دور کے بنیادی رجحانات اور غالب حقیقتوں کا عکس ہمارے افسانوں میں نظر آنے کے تو ہم انہیں نمائندہ ماننے سے انکار کر سکتے ہیں غالب حقیقتوں کے لفظ سے یہاں غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ ان سے مراد زندگی کا وہ عنصر ہے جو کسی خاص وقت پر سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔

مثلاً آج کے ہندوستان میں گزشتہ کئی ہزار برس کی طرح دیہی زندگی ایک بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ اس کے اپنے مسائل ہیں اس کے اپنے کردار ہیں، یہاں آج بھی تعصب اور بالغ نظری، جہالت و علم، بھوک اور لٹ مار، ڈاکہ زنی، مذہبی تنگ نظری اور انسان دوستی کی جنگ لڑی جا رہی ہے۔ یہاں آج بھی میرا دریا بجھے پیدا ہو رہا ہے اس اور آج بھی پرانی داستانیں ان کا

دل گرما رہی ہیں۔ اگر کوئی اس ہندستان کے دل کی دھڑکن ہمارے افسانوں میں دیکھنا چاہے تو آپ اسے کس افسانہ نگار کی طرف رجوع کرنے کو کہیں گے؟
اس سے یہ مراد نہیں کہ ہمارے قہروں کی زندگی اور ہمارے رومان افسانوں کا مجموعہ نہیں ہو سکتے لیکن اس صورت میں بھی یہ سوال جہاں کا تھاں رہتا ہے کہ ہمارے ہیر و معرزی کہانیوں کے ہم رنگ ہی کیوں رہیں؟ وہ کیوں یاد ماضی سے غلیں دہشتِ فردا سے نڈھال ہی رہ کر خستم ہو جائیں جو اکثر ان کی شخصیتیں ابھرنے کی بجائے صرف افسانہ نگار کے ذہن کا SYMBOL یا اس کا آلہ کار بن کر رہ جاتی ہیں۔ آخر ان کا ایک مکمل وجود ہے جو صرف خلا میں زندہ نہیں ہے ان کے پاس ایک ایسی شخصیت ہے جس پر ہندستان کے باہر کے ملکوں کے کسی نوجوان کا شبہ نہیں کیا جاسکتا۔

زندگی سے نامکمل رابطے کے علاوہ یہاں ایک اور کمی کا احساس ہوتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ ہمارا جدید افسانہ خلا میں زندہ ہے اس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ اس نے کبھی بھی اپنی جڑیں نکال سکی ادب میں تلاش کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس نے اس بات پر توجہ کے ساتھ غور نہیں کیا ہے کہ اس سے قبل اس ملک کے رہنے والے اور اس زبان کے پڑھنے والوں کو کس قسم کی کہانیاں اور کس طرح کے کردار متاثر کرتے آئے ہیں۔

اردو کا افسانوی ادب آج کی پیداوار نہیں ہے اس سے قبل بھی اس کا رواج ہو چکا تھا، اور چہار درویش، رجب علی بیگ کے فسانہ عجائب، خوجی، امراؤ جان ادا، اور مرزا ظاہر دار بیگ ہمارے ادب میں کافی نام کما چکے ہیں۔ پھر طلسم ہوشربا کا آئینہ خانہ تھا، ثنوی کی غلیں شخصیں اور نہ جانے کتنے مرقعے تھے لیکن اگر آج کوئی ہمارے افسانوی ادب کے رشتے کلاہ کی ادب سے ملانے بیٹھے تو شاید گھومتا گھومتا سو پاساں، سو مرست مام اور زولا تک تو ضرور پہنچ جائے گا۔ مگر

اس عظیم روایت تک نہیں پہنچ سکے گا جو فکشتلا اور میگھ دوت سے لے کر اندر بھیا اور ابن الوقت تک جاری و ساری ملتی ہے۔

آخر کیا وجہ ہے کہ ہمارے کلاسیکی ادب کے کرداروں ہے ہمارا جدید افسانہ کوئی فائدہ نہ اٹھا سکا۔ حیرت خیز بات ہے کہ ہمارے تمام تراجمی افسانوں کا رخ تاثرات محض سے آگے بہت کم بڑھا ہے، اگر تاریخی داستانیں یا سوانحی افسانے لکھنے کا کام کبھی سامنے آیا ہے تو عام طور پر اسے تیسرے اور چوتھے درجے کے نقلی افسانہ نگاروں کے لئے چھوڑ دیا گیا ہے، کیا ہماری سیاسی اور ادبی تاریخ اس قسم کی دل نواز شخصیتوں اور واقعات سے خالی ہے۔

در اصل کلاسیکی ادب سے رشتے جوڑے بغیر ہمیں افسانے میں خوبصورت علامتوں اور تاثیر کا ذخیرہ ہاتھ نہیں آ سکتا، اس کے بغیر ہمیں ہندوستانی کردار اور یہاں کے تہذیبی پس منظر کی نوک پلک پر قدرت حاصل نہیں ہو سکتی جس کے بغیر کوئی افسانہ بھی اپنے ملک کے تہذیبی سرمائے میں شامل نہیں ہوتا۔ کلاسیکی علامتوں اور کرداروں کے استعمال کا لازمی قرار دینا مقصود نہیں لیکن ان سے کما حقہ واقفیت اور ان پر ایک تنقیدی نظر رکھنا ہمارے ادیب کے لئے ضروری ہے کیونکہ وہ اسی وقت شخصیت اور کردار کے اس نشوونما کو پوری طرح سمجھ سکے گا جو ہندوستان کی عمرانی زندگی میں ہوتا رہا ہے۔ طلسم ہو شرابا کے عمر و تیار سے لے کر ابن الوقت تک کرداروں کا ایک آئینہ خانہ بجا ہوا ہے

مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ مٹی کی پرچھائیوں کا اب بھی بڑی کامیابی کے ساتھ تجزیہ کیا جاسکتا ہے، قدیم ہندو دیومالا اور اس کے گرد و پیش بڑی دلچسپ کہانیوں کے موضوعات بکھرے ہوئے ہیں۔ مثال کے طور پر جنوبی ہند کے مندروں کی دیوداسیوں سے لے کر تانترک سادھوؤں کے مٹھوں تک یہ عظیم سلسلہ ہے، یہ تانترک سادھو بھوانک اور ہلیت ناک مناظر

کے عاشق تھے۔ آدھی رات میں سونے مرگھٹوں میں پڑ جا کر تھے۔ انسانی کھوپڑیوں کا ہار گلے میں پہننے انسانی بچوں کی لاشوں کی قربانی دیناؤں کو پیش کرتے اور پھر انہیں بھون کر کھا جاتے۔ عورتوں کو اغوا کرتے اور مذہب کے نام پر بہت ناک جرائم سے بھی گریز نہ کرتے تھے۔

آج جب کہ مذہب کو اسی قسم کے جرائم اور تعصبات کے لئے برعظیم ہندو پاکستان میں آلہ بنایا جا رہا ہے کیا ہم تاریخ کے ان صفحات سے اپنے افغانوی ادب کا مواد تلاش کر کے نہایت براثر کمائیاں نہیں نکال سکتے۔

افسانہ اس وقت تک غنیمت نہیں ہو سکتا جب تک وہ محض نجی سرگزشت کی حیثیت رکھتا ہے اور اس میں عام دلچسپی اور سماجی اہمیت کی کوئی بات نہیں کہی جاتی شخص کی روزمرہ کی زندگی اس کے نزدیک اہم اور غیر اہم واقعات سے لبریز ہوتی ہے لیکن ہم اس کے صرف ان واقعات سے دلچسپی ظاہر کرتے ہیں جو ہمارے لئے اور اسی طرح باقی سماج کے لئے بھی کوئی معنی رکھتے ہوں۔ انہی منوں میں اس کی وہ نجی سرگزشت صرف اس کی ہی نہیں سارے سماج کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے۔ مثلاً ایک آدمی کے ہاتھ سے ایک پیالی گر کر ٹوٹ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک ایسا واقعہ نہیں ہے جس کی میرے لئے سماج کے ایک فرد کی حیثیت سے کوئی اہمیت ہو لیکن اگر یہ پیالی چائے کے اس سیٹ کی آخری پیالی تھی جو اس کے اچھے دنوں کی یادگار تھا تو اس واقعہ کی اہمیت درمختلف ہو جاتی ہے۔ کیونکہ اب وہ پیالی صرف اس شخص کی نجی ملکیت ہونے کی بجائے ان ہزاروں چیزوں کی نمائندہ بن جاتی ہے جنہیں ملنے ہوئے خاندان تبرک کے طور پر سینوں سے لگائے بیٹھے ہیں۔

اس طرح جب تک افسانہ کا واقعہ سماجی اہمیت کا نمائندہ نہ بن جائے اور اس کے کردار غالب حقیقت کی علامت نہ ہو جائیں اسے عظمت کی گرد بھی حاصل نہیں ہوتی اور اس تعیم کے لئے زندگی کے گہرے مطالعہ ہی کی ضرورت نہیں۔ زندگی کی طرف ایک واضح نقطہ نظر کی بھی ضرورت ہے۔

صرف اسی وقت افسانہ نگار ایک معمولی سے واقعہ سے ایسے زاویے پیدا کر سکے گا جو جزو میں کل کو پیش کر سکیں اور اسے سماجی اہمیت بخش سکیں۔

ایک ہمہ گیر نقطہ نظر کے بغیر افسانہ میں گہرائی اور فکر کی روشنی پیدا نہیں ہوتی۔ ہمارے افسانے میں حقیقت کا ایک جزوی عکس ملتا ہے، ایک ہمہ گیر فلسفیانہ وحدت کی جھلک دکھائی نہیں دیتی یہ صحیح ہے کہ بچوک نفس اور اس دماغ کے اہم واقعات ہمارے افسانے کے موضوع بننے کے مستحق ہیں لیکن ان موضوعات میں عظمت اس وقت تک پیدا نہیں ہوتی، جب تک ان کے پیچھے ایک محسوس کرنے والے دل کے علاوہ ایک سوچنے والا ذہن بھی نہ ہو اور یہ ذہن صرف مظاہر کی بجھری ہوئی ہر چھائیوں ہی میں الجھ کر نہ رہ جائے بلکہ ان میں ڈوب کر ان سے اعلیٰ سطح تک پہنچے اور ان میں عام فلسفیانہ سچائیوں کا پتہ لگائے۔ بار بار غالب کا وہ شعر ذہن میں گونڈے کی طرح لپکتا ہے۔
قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
تفصیل لڑکوں کا ہوا دیدہ بینا نہ ہوا
حیات کیا ہے؟ غم محض یا نشاط محض یا مسرت کیا ہے؟ عشق و محبت کیا ہے؟ محض جسم کی پیاس یا روح کی قربانی یا ایک اورائی جذبہ، انسانی زندگی کا مقصد کیا ہے؟ جسمانی آسودگیوں کی تکمیل، قناعت، قربانی یا جہد و جد، یہاں شخصیت کے سوز و کھ درد، اجتماعی آہنگ اور انفرادی خواہش کس طرح مزبوط ہوتے ہیں۔ یہ اور ایسے ہی نہ جانے کتنے سوال ہیں جن کی ہلکی سی ہرچھائیں بھی ہمیں اپنے افسانوں میں نہیں ملتی۔

ممکن ہے یہ بات کچھ لوگوں کو عجیب معلوم ہو کہ افسانے سے فلسفہ کا مطالبہ کیا جا رہا ہے لیکن غور سے دیکھئے تو انسان کی زندگی ہر جگہ اور ہر عہد میں انہی چند سوالوں کا جواب دینے میں کٹی ہے۔ ایک مشہور سیاست داں جنرل کا قول ہے کہ یہ معلوم کرنا اس قدر ضروری نہیں ہے کہ دشمن کی فوجوں کی تعداد کیا ہے لیکن یہ جاننا ضروری ہے کہ اس کا فلسفہ حیات کیا ہے؟ اقبال نے اپنے

شاعرانہ اسلوب میں یہی بات کہی ہے

کافر ہے تو شمشیر پہ کرتا ہے بھروسہ

مومن ہے تو بے تیغ بھی لڑتا ہے سپاہی

اور ادب اور فکر کا یہ ایمان ایسا ہے جس کے لئے مذہب کی کوئی قید نہیں ہے اور جو بہت کچھ مذہبیات سے بلند ہے۔ جب تک ہمارے افسانہ میں یہ فلسفیانہ آہنگ نہیں آتا اس کے غنیمت کے دروازے دا نہیں ہوں گے۔

در دوز در تھ کے بارے میں کہا گیا ہے کہ وہ آسمان اور گھر دونوں کے حقوق سے آگاہ تھا اس کی نظر آسمان پر تھی اور پاؤں زمین پر مضبوط کرے ہوئے تھے۔ ہمارے افسانہ نگاروں سے آج کے عہد کا بھی یہی مطالبہ ہے۔ ایک طرف ان میں فلسفیانہ اندازِ نظر کی تابناکی اور تجزیہ ہو، دوسرے ان کی زندگی سے وہ گہرا رابطہ ہو کہ وہ اپنے خیال کو ایسے پیکر میں تراش سکیں جو سماجی حقیقت کا سچا روپ اختیار کرے۔

اردو ادب کی رنگارنگی اور تنوع کے لئے ضروری ہے کہ ہمارے ادیب اپنے گم دو پیش سے اور زیادہ قریب ہوں۔ یہ کام اسی وقت پورا ہو سکتا ہے جب اردو بولنے والے علاقے اپنے افسانوں میں پوری طرح جاگ اٹھیں یہیں پنجاب کے دیہات، وہاں کے جاٹ اور ان کی زندگی بولتی سنائی دے سکے۔ یوپی کے دیہات، شہر اور یہاں کی سرسبز و شاداب زمین کی آٹھیں کالوں میں آنے لگیں اور بہا ربھئی کی تمدنی اکائیاں اپنے کردار اور اپنے سنگیت لے کر اس محفل میں شامل ہوں تبھی یہ قوس قزح مکمل ہو سکے گی اور ہم اپنے ادب کو کلاسیکی رشتوں میں پرو کر دنیا کے عظیم افسانوی ذخیرے میں شریک کر سکیں گے۔

(۱۹۵۴ء)

پریم چند کا ورثہ

بستر مرگ پر دم توڑتے ہوئے گسٹے کے آخری الفاظ تھے روشنی اور روشنی یہ الفاظ
عظیم فن کا اسکے بستر مرگ پر دہرائے جاتے ہیں اور دراصل ایک عظیم فن کار کی یادگار منائے کا
اگر کوئی طریقہ ہے تو صرف یہ کہ اس کے مداح اور عقیدت مند اس بات کا بار بار جائزہ لیں
کہ اس نے زندگی کی خوبصورتی اور کائنات کی لطیف روشنیوں میں اپنے فکر و فن کی مشعلوں
سے نئے حسن کا کس قدر اضافہ کیا ہے اور آج اس کی روشن کی ہوئی مشعلوں کا اُجالا کس طرح
ہماری رہنمائی کر سکتا ہے۔

پریم چند بھی ایسے ہی ایک عظیم فن کار ہیں جنہوں نے ہمارے ادب کو سنجیدہ تر وسیع تر
اور عظیم تر حالت میں بھوڑا خاموشی اور لگن کے ساتھ دھنپت رائے نے جب قلم اٹھایا تو ہماری ادبی
فضا یقیناً اس وقت سے مختلف تھی جب پریم چند کے ہاتھ سے موت نے قلم چھین لیا۔ آج کے ادیب
جب پریم چند کی یادگار مناتے ہیں تو یہ سوال فوراً سامنے آتا ہے کہ پریم چند نے کون سی مشعلیں روشن
کی ہیں اور ان کا ورثہ کیا ہے اور ان کی روشنی ہمیں نیا راستہ ملے کرنے میں کوئی مدد
مل سکتی ہے یا نہیں۔

پریم چند کا ایک عظیم ورثہ ہے جو ہمیں ہوری تابناکی اور وسعت کے ساتھ ملا ہے۔ پریم چند
نے اردو افسانے اور داستان کے دروازے عام انسان کے لئے کھول دیے وہ عام انسان جو

ہماری شاعری میں نظیر اکبر آبادی کے ہاں طرح طرح سے کھل کھلا تھا بازاہوں اور چوک کے
 جمعوں میں کبھی برسات کی بہاروں میں اور کبھی ہولی اور بسنت کے ہنگاموں میں۔ پریم چند نے
 اس عام انسان کو شہزادوں سے بڑھ کر حسن اور ہرستان کی بیویوں سے زیادہ دلنوازی بخشی ہے۔
 پریم چند سے پہلے کے افسانوی ادب کا خیال آتے ہی غلیم ہوش ربا کے عمرو عیار اور
 ان کی زمیں ذہن میں آتی ہے، اس کے بعد چہار درویش ہیں جو نگر نگر گھومتے ہیں پھر سرور کے
 جان عالم کا ذکر آتا ہے جو طوطے کو رفاقت میں لے کر حسین شہزادیوں کی چاہ میں در بدر ٹھوکریں
 کھاتے ہیں۔ شہزادوں اور درویشوں سے قدم بڑھا کر زمانے نے متوسط طبقے کا وہ کردار پیدا
 کیا تھا جو ہر آنے تمدن کا پروردہ ہے لیکن نئی تہذیب کے ناک بھوں نہیں چڑھتا کہیں وہ ابن آق
 ہے تو کہیں کلیم میاں آزاد ہے تو کہیں امرا و جان آقا۔ پریم چند کے کردار ہمارے طبقائی نظام
 کے سب سے نچلے طبقے سے آتے ہیں وہ میرداستان کا تاج کسانوں کے سر پر رکھتے ہیں، اس عام
 انسان کے سر پر رکھتے ہیں جس کی کہانیاں ہمارے ادب کے لئے ابھی تک اجنبی تھیں۔

عوام کا مفہوم جو آج عام طور پر سمجھا جاتا ہے، ہمارے افسانوی ادب میں پریم چند کے
 ہاں پہلے پہل جھلکا ہے۔ پریم چند کی رسائی انسانیت کے اس دبے کچلے ہوئے طبقے تک کیوں کر
 ہوئی یہ ایک دلچسپ سوال ہے خصوصاً اس وقت جبکہ پریم چند کے افسانوں میں زیادہ تر اس
 طبقے کے دکھ درد کا حکیمانہ علاج یا کوئی انقلابی حل نہیں ملتا۔ ہماری قومی آزادی کی تحریک نے
 ہمارے نثری ادب کو دو ٹوٹے بخشے ہیں، ایک پریم چند کے افسانے دوسرے مولانا ابوالکلام
 آزاد کے مضامین۔

پریم چند کا ذہن متوسط طبقے کے ایک نوجوان کا ذہن تھا جو مغربی آدرش اور تعلیمات
 سے واقف تھا اور اسی وجہ سے قومی آزادی میں نیشنلزم اور گاندھی جی کی تحریکوں سے زیادہ متاثر

ہونے کے لئے تیار تھا۔ دیہاتی زندگی کے جس پس منظر میں پریم چند کی ذہنی نشوونما ہوئی تھی اس کا تقاضا تھا کہ قدیم ہندوستانی روایات ان کے مزاج میں قوی تر ہوں ایسے حالات میں جب ہندوستان میں قومی آزادی، مساوات اور سامراج دشمنی کے نعرے بلند ہو چکے تھے۔ کسانوں کی تحریکیں شروع ہو رہی تھیں اور گاندھی جی کی تعلیمات اہمسا اور ترک موالات کی فکریں میں ذہنوں کو متاثر کر رہی تھیں۔ پریم چند کا ان سے متاثر ہونا کوئی غیر معمولی واقعہ نہیں۔

در اصل ہمیشہ کی طرح اس وقت بھی نچلے متوسط طبقے کے ایک فرد کے لئے دور راستے کھلے ہوئے تھے یا تو وہ اعلیٰ متوسط طبقے کی طرف قدم بڑھائے اور یا اپنی ہمدردیاں ان دے کچلے مگر آگے بڑھتے ہوئے انسانوں سے وابستہ کرفے جن کے درمیان وہ سالس لے رہا ہے۔

پریم چند نے مغربی تعلیمات حاصل ضرور کیں لیکن ان کے اندر جیسے ہوئے ایشیائی نے اپنی تصویر اور اصلاح پسندی کا رخ اختیار کیا۔

یہ تصویریت دراصل پریم چند کے طبقاتی ماحول اور اس دور کی فضا کا اثر تھی، ایسی طور پر گاندھی جی کا فلسفہ رنگ لارہا تھا اور علمی اور ادبی ماحول میں یورپ سے لے کر ایشیا تک لبرل ازم کو احترام کی نظر سے دیکھا جا رہا تھا۔ ان اثرات نے پریم چند کے دل کو بھی موم کر دیا اور ان کا آدرش وادی وجود ساری انسانیت کو محبت اور برادرا نہ شفقت کے ساتھ دیکھنے لگا۔ شاعر اور فن کار کا مفہوم اس دور کے لبرل کے نزدیک نرم دل انسان دوست کا تھا۔ یہ انسان دوستی پریم چند کے انداز فکر کا بنیادی عنصر ہے۔

فکری حیثیت سے جس زاویے سے پریم چند انسان دوستی تک پہنچے وہ ان کا رومانی انداز نظر تھا۔ رومانوی سے میری مراد عشق و محبت سے نہیں بلکہ اس انداز فکر سے ہے جو عقل سے زیادہ جذبات کا تابع ہوتا ہے، انہی جذبات کی افراط و تفریط میں لطف لیتا ہے کبھی ماضی کی

نابناکی اور نسل و قوم کے جاہ و حشم میں کھو جاتا ہے اور کبھی انفرادیت اور داخلیت کے اثر سے ایسے کردار تراشا ہے جن میں عام انسانوں سے ادھر اٹھ جانے کی طاقت ہو جو ہم سب سے زیادہ قربانی دے سکتے ہیں اور تکمیل سے زیادہ قریب ہوتے ہیں۔ پریم چند نے جب افسانے لکھنا شروع کئے اس وقت اردو میں رومانوی افسانوں کا رواج ہو چکا تھا۔ یہ بحث طلب مسئلہ ہے کہ افسانہ نگاری کے اس رنگ کا اثر پریم چند پر کس قدر رہا۔

پریم چند نے راجپوتی شان کے تذکرے کئے ہیں "گوشہ عافیت" کی فضا، سر پر غرور کے کردار اور راجپوت کی بیٹی، اس کی چند مثالیں ہیں۔ انھوں نے ایسے کردار بھی ڈھالے ہیں جو فوق البشری طاقت کے ساتھ زندگی کی ساری راحتوں پر لات مار کر کانوں اور منطوقوں کے دکھ درد میں شریک ہوتے ہیں طعن و تشنیع سے بے پروا ہو کر سماجی غرابیوں سے لڑتے ہیں اور کسی قسم کی ذہنی اور جسمانی ضرب ان کے ماتھے پر شکن نہیں لاسکتی یہاں اسی انفرادی ہیرو کا کردار یاد آتا ہے جو رومانویت کے الفاظ میں انسان کامل کہا جاسکتا ہے۔

لیکن پریم چند کی رومانویت انھیں بہیمانہ طاقت کی پرستش کے بجائے انسان دوستی کے آدرش کی طرف لے جاتی ہے۔ یہ انسان دوستی ان کے ہاں داخلیت کے دائرے کو وسیع کر دینے سے پیدا ہوتی ہے۔ جب فرد کی خواہش، اس کی مسرت اور آرزو مندی اس کی ذاتی اور نجی ضرورت نہیں رہتی بلکہ کائنات کے غم سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے وہ دوسروں کی آنکھوں سے آنسو بہاتا ہے اور دوسروں کی مسرت میں اپنی مسرت محسوس کرتا ہے۔

یہ کا زمانہ محض تاریخی نہیں ہے آج بھی اس کی عملی اہمیت ہے آج کے ادیب اور افسانہ نگار کا موضوع روز بروز شہروں کی زندگی اور ٹورانگ روم کے دائرے میں سمٹتا چلا جا رہا ہے۔ اور ہمارے افسانے اس حقیقی اور مخصوص زندگی کے نشانات سے غاری ہوتے جا رہے ہیں جن پر

ہندوستانی سماج کی چھاپ ہے اس سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہندوستان کا سماج الگ کسی دوسرے خطے میں آباد ہے لیکن اس کے بنیادی جوہر ہیں اس کی اپنی خصوصیات ہیں

پریم چند کا یہ عظیم ورثہ ہے۔ انھوں نے ذہنی آفت اور ادبی میدان کو جو وسعت بخشی تھی اسکو وسیع تر کرنا ہمارے ادیبوں کا فریضہ ہونا چاہیے۔ پریم چند کی انفرادیت اسی لئے تکیہ، نمائندہ اور بھڑور ہے کہ اس میں ہندوستانی سماج کا آہنگ ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے اپنے پیشروؤں اور بہت سے معاصرین کے برخلاف دیہاتوں کے بارے میں شاعری نہیں کی ہے انھیں فطرت کے حسین نظاروں اور وجد آفریں نغموں کی آماجگاہ نہیں بنایا ہے نہ انھیں مرثیہ ایک انقلابی فوج کا کیمپ بنا کر پیش کیا ہے وہ اس کے دکھ درد، خوشی اور مرثیہ بھی ہنگاموں کی عکاسی کرتے ہیں اور اس وسیع صحت مند اور ہمہ گیر زندگی کو ہمارے سامنے ایک بار پھر اسی طرح حقیقی بنا دیتے ہیں۔

پریم چند کے ورثے کا یہ دوسرا بنیادی عنصر ہے انھوں نے اپنی باتیں سپاٹ اور بے نک تعیروں کی شکل میں بہت کم کہی ہیں۔ ان کے کردار عام طور پر اپنے کمزور لمحوں ہی میں تقریریں کرتے ہیں، وہ اچھی طرح جانتے ہیں کہ خیال یا اچھے سے اچھا جملہ بھی زندگی کا نعم البدل نہیں ہو سکتا اسی لئے ان کی توجہ سب سے زیادہ اس بات پر رہتی ہے کہ ان کے کردار نمائندہ ہوں اور ان کی سرگزشت کی ایک سماجی اہمیت ہو، ان کا پیغام اور عندیہ الفاظ سے زیادہ واقعات کے رُپ میں ظاہر ہوتا ہے۔

پریم چند کی کہانیاں خیال اور عمل کا ایک خوشگوار امتزاج ہیں۔ پریم چند کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے محض ہماری سماجی زندگی کے پیش کردینے پر اکتفا نہیں کیا ہے بلکہ اس سماجی زندگی کے زاویے اور گوشے اس طرح چنے ہیں کہ ان کے بنیادی نقطہ نظر کی پوری طرح

عکاسی بھی ہو سکے ان کا تاثر ذاتی جذبہ نہیں ہے بلکہ زندگی کے واقعے سے پیدا ہونے والا نتیجہ ہے جزوی حقیقت اور ہمہ گیر نقطہ نظر کا یہ استخراج ان کے افسانوں کو ادبی شاہکار کی حیثیت دیتا ہے۔

در اصل افسانہ بھی کسی دوسرے ادبی شاہکار کی طرح ایک ہشت پہلو نگینہ ہے جس میں خیال اور واقعہ تعمیم اور تخصیص، دوامی قدریں اور ہنگامی لمحات کچھ اس طرح ایک دوسرے سے مل جل کر ایک ہو جاتے ہیں کہ انھیں جدا نہیں کیا جاسکتا۔ اگر پریم چند نے کسانوں اور زمینداروں کی لڑائیوں ہی کی نمائندگی کے لئے افسانے لکھے ہوتے تو یقیناً ان کا دائرہ محدود ہوتا اور ان کی کہانیوں میں تبلیغ کا جو ش تو ضرور ہوتا مگر زندگی کی تابناکی اور لطافت نہ ہوتی۔ پریم چند کے لئے کسانوں کا دکھ ایک محدود اور مستقل بالذات شے نہیں ہے وہ مطالعہ کائنات کا ایک جزو ہے جس کی مدد سے انھوں نے اپنے نقطہ نظر کی تشکیل کی ہے۔ وہ ہر معمولی واقعے میں بنیادی آویزش کی ہر چھایاں دیکھتے ہیں اور ہر آویزش میں کائنات کے دکھ درد کے مختلف اجزاء کا پتہ لگاتے ہیں۔ اس لئے دیہات کی فضا نچلے متوسط طبقے کی کشاکش، شہر میں مظلوم اور ظالم کی آویزش، صنعتی دور کی آمد اور اس کی اقتصادیات زدہ قدروں کا رواج۔ یہ سب چیزیں ان کے نزدیک الگ الگ وحدتیں نہیں ہیں بلکہ ایک فکری وحدت اور ایک سماجی آہنگ کے مختلف اجزاء ہیں۔

پریم چند کے نقطہ نظر کی کمزوریوں کی طرف اشارہ کیا جاسکتا ہے۔ انسان دوستی کے اس تصوراتی زاویہ نظر کو بہت کچھ ماورائی اور ناقابل عمل قرار دیا جاسکتا ہے لیکن اس سے پریم چند کی مجموعی فکر کا کوئی نقص ظاہر نہیں ہوتا۔ پریم چند اپنے ہم عصر عظیم فن کاروں کی طرح

بیسویں صدی کی میکانیکی مادیت کے طوفان سے غیر مطمئن تھے وہ بھی وہاں گواہوں کا ڈھانچہ لٹا دیا اور رعبہ کی طرح شہری تہذیب، اعصاب شکن ہیجان اور غیر انسانی قدروں کے قائل نہ تھے وہ انسانی رشتوں کو دولت کی ترازو کی نذر نہ کر سکے، کبھی مشینوں کے شور اور تہذیب کے ہنگاموں میں انسان اور فرد کی آواز سے غافل نہ ہو سکے۔ ممکن ہے آج بہت سے لوگ اُن کے پیش کردہ حل سے متفق نہ ہوں خود ان کی آخری ایام کی کہانیوں میں ان کا سماجی شعور زیادہ عملی، زیادہ نیکھا اور کچھ حد تک تلخ نظر آتا ہے لیکن یہ طے ہے کہ پریم چند نے ان عظیم انسانی قدروں کی حمایت کی جو انسانیت کا حاصل ہیں۔

پریم چند انسان کو بلند قامت اور سر بلند دیکھنا چاہتے ہیں۔ مساوات اور آزادی کے نغمے ان کے ہاں بار بار سنائی دیتے ہیں۔ عورتوں اور بیواؤں پر سماجی جبر کے خلاف، غلامی اور مذہبی عصبیت کے خلاف، مشینی دور میں انسان کے انفرادی دکھ درد کی طرف بے توجہی کے خلاف ان کی آواز ہمیشہ بلند ہوتی رہی ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی آواز میں کہیں نیکھا پن زیادہ ہے اور کہیں کم۔

پریم چند کی وراثت ان کی وہ عظیم محبت ہے جو انہیں ہمارے عوام سے ہے، کسانوں اور عام انسانوں کے لئے ان کے دل میں جو درد ہے وہ ان کے قلم سے ٹپکا پڑتا ہے انہوں نے عوام کے بارے میں رحم اور ہمدردی کے ساتھ گہرے گمان کی بجائے ان سے اپنا رابطہ قائم کیا ہے۔ ان کے درمیان رہ کر ان کی زندگی کا مطالعہ کیا ہے۔ ان کے ماتھے کے شکن، ان کے گیتوں کی لہ، ان کے کھیت اور کھلیاؤں کی مہک اور ان کے کچے جھونپڑوں کی باس — سبھی ان کی کہانیوں میں بسی ہوئی ہے۔ ایک خط میں انہوں نے جزئیات نگاری اور منظر کشی کے اس فن کو اس طرح کچھ ان سے ملتے جلتے الفاظ میں بیان کیا ہے۔

”اگر آپ دیہات کے کسی گھر کا نقشہ کھینچ رہے ہیں تو جب تک آپ کے افسانے میں گونہ کی بو، اور بھوسے کی خشکی پڑھنے والے کو محسوس نہ ہو اس وقت تک یہ منظر کشی کامیاب نہیں کہی جاسکتی۔“

حقیقت نگاری اور ارضیت کے گہرے شعور کے ساتھ نگارش میں دلچسپی اور خوبصورتی پیدا کرنے میں پریم چند کا یہ کا زمانہ بڑا اہم ہے۔ میرامن، سرسید احمد خاں اور منیر احمد گو پریم چند سے پہلے ہی سیدھی سادی نثر نگاری کی داغ بیل ڈال چکے تھے اور سادگی اور ہرکاری کا خوبصورت سنگم بنا چکے تھے پھر بھی افسانہ نگاری کے میدان میں کسی نے سادگی اور روزمرہ کی زندگی کے حق کو اس شدت اور بیباکی کے ساتھ محسوس نہیں کیا تھا۔ پریم چند اس دور میں افسانہ نگاری کر رہے تھے جب ہمارے انشا پرداز آراستہ عبارت، تشبیہ و استعارہ کی جاشنی اور ماورائی اُلجھے ہوئے فلسفی کرداروں کے چکر میں پڑے ہوئے تھے ان کے کردار سوچتے بہت تھے اور کرتے دھرتے بہت کم تھے۔

پریم چند نے جرات اور بہت کے ساتھ فکر محض کے مرغولوں میں چھپے ہوئے ادیبوں کے سامنے زندگی، مٹلاطم اور موجزن زندگی کا دروازہ کھول دیا وہ صرف خیال اور اس کی آرائش لے کر نہیں آئے تھے، ان کے پاس کوئی ماورائی جادو، کوئی جدید سے جدید تر مغربی صنوع سخن بھی نہ تھا لیکن ان کا چونکا دینے والا حیرت انگیز حقیقت نگاری اور سادگی تھی۔

مغرب میں حقیقت نگاری کے نام سے جو تحریک چلی تھی اس کے زیر اثر ہمارے ہاں بھی حقیقت نگاری کو بہت کچھ تاریکی، اداسی اور لا طائل تفصیل پسندی کا مترادف سمجھا جانے لگا لیکن پریم چند کی حقیقت نگاری کتابوں کی بجائے عملی زندگی کی حقیقت سے پیدا ہوئی تھی۔ اسی لئے ان کے پاس اپنے خیالات کے لئے صرف ایک دلیل ہے حقیقت اور عمل کی دلیل۔

ان کے تاثر محض داخلی اور انفرادی پسند بدگی اور ناپسندیدگی کا نتیجہ نہیں ہیں بلکہ واقعات کے بے کم و کاست بیان سے پیدا ہوتے ہیں۔

اسی حقیقت نگاری کے ضمن میں ایک اور بات آتی ہے یہ ان کی کردار نگاری کے بارے میں ہے۔ افسانے کو عام طور پر حقیقت کے متضاد معنوں میں استعمال کیا جاتا رہا ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ افسانے اور ناول سے زیادہ ادب کی کوئی دوسری صنف حقیقت سے قریب تر نہیں ہے، افسانہ انسانوں کی سرگزشت ہے اور اس سرگزشت کے سہارے افسانہ نگار زندگی پر تنقید اور اپنے نقطہ نظر کی تعمیر کرتا ہے۔

ظاہر ہے کہ انسانوں کی یہ سرگزشت اسی وقت حقیقی اور پُر اثر ہو سکتی ہے جب اس کے کردار حقیقی ہوں اور اپنی الگ مہتی رکھتے ہوں۔ وہ افسانہ نگاروں کے ہاتھ کی کٹھ پتلیاں ہونے کی بجائے خود اپنے ذہن ساتھ لائے ہوں اور ان کے ذہن ان کے اپنے ماحول کی پیداوار ہوں۔ اسی لئے سردالطراسکاٹ نے ایک مرتبہ کہا تھا کہ میں ناول کے واقعات کی تشکیل خود نہیں کرتا۔ میں تو صرف نمائندہ کرداروں کی تخلیق کرتا ہوں پھر وہ کردار جہاں چاہتے ہیں مجھے بجاتے ہیں چونکہ اس قسم کے نمائندہ اور جیتے جاگتے کردار عام انسانوں کے مجمع سے بریم چند ہی نے پیدا کئے ہیں اس لئے ہم انہیں بھی بریم چند کے ورثہ میں شمار کریں گے، ہوسکی، بگور، جھنیا، سکینہ، گائتری، نمک کا داروغہ، شطرنج کے کھلاڑی اور ٹھا کر بجن سنگھ، نہ جانے کتنے ہی ایسے جیتے جاگتے کرداروں کے نام گنائے جاسکتے ہیں۔ ان میں سے جو ایک کے بارے میں بھی یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ صرف بریم چند کے ہاتھ کی کٹھ پتلی ہے یا ان کے خیالات کو خام اور بلا واسطہ طریقے پر دہرانے کا ایک یہانہ ہے۔

نہا ہر ہے کہ اس قسم کے کرداروں کو پوری انفرادی نوک پلک اور اجتماعی آہنگ کا نمائندہ بنا کر پیش کرنا صرف اس وقت ممکن ہے جب افسانہ نگار کا ارادہ گرد کی زندگی سے گہرا ربط ہو اور وہ اس کی حرکت، جمود اور رد عمل پر قدرت رکھتا ہو اسی وقت وہ زندگی کی حقیقی تصویریں پیش کر سکے گا۔ اور اپنے کرداروں کو جاندار اور زندہ جاوید بنا سکے گا اور اگر اس کا پیغام سچا ہو اور زندگی کا مطالعہ گہرا ہے تو حقیقی زندگی کے ان افسانوی اجزاء سے اس کا پیغام اور نقطہ نظر ایک بے ساختہ تاثر کی شکل میں ہر قاری کے دل پر مرسم ہو گا۔

آج پریم چند کے درٹے کا اہم ترین جز وہی ہے کہ زندگی سے ہمارے ادیبوں اور افسانہ نگاروں کا رابطہ زیادہ گہرا زیادہ قریبی اور زیادہ دیرپا ہو وہ عوام سے ذہنی طور پر ہی محبت کرنا نہ سیکھیں بلکہ ان میں جا کر ان کے شانہ بشانہ دکھ سکھ بھگیں، ان کی زندگی کا مطالعہ کتب خانوں کے میناروں یا کتابوں کے درجوں سے نہیں بلکہ ان کے کھیتوں اور کھلیانوں میں ان کے گھروں اور آنگنوں میں جا کر کریں تبھی ان کے کردار زیادہ حقیقی ہوں گے اور صرف ان کے اپنے خیالات کے بھدے پر چارک بننے کی بجائے زندگی کے منظر بنیں گے اور تبھی ہمارا ادب صرف کچے نعروں اور میکا نکی یکسانیت کا ادب بننے کے بجائے تنوع، رنگارنگی اور حقیقی حسن سے آشنا ہو گا۔

اس کے یہ معنی ہرگز نہیں ہیں کہ ہمارے سارے ادیب شہری زندگی سے منھ موڑ کر دیہات اور قصبہات میں جا بسیں لیکن یہ ضرور ہے کہ ادب کو نئی وسعت دینے اور فن کو فکری بالیدگی سے روشناس کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہمارا فن کار پریم چند کے اس ورثے کی روشنی میں نئی منزل کی طرف قدم بڑھائے۔

مرزا رسوا کی شخصیت

”امراؤ جان ادا“ کے مصنف کے بارے میں ہمارا علم بڑا محدود ہے، جو شخص اودھ کی سماجی زندگی کے اس قدر متنوع اور مختلف پہلوؤں کو یکساں طور پر پوری طاقت اور شدت کے ساتھ پیش کر سکے، یقیناً اس کے مشاہدے اور تجربات کا میدان بھی بڑا وسیع ہوگا، اس میں شک نہیں کہ امراؤ جان ادا تاریخ نہیں ناول ہے اور اس کی حقیقت کی پرچھائیاں افسانوی انداز میں نظر آتی ہیں لیکن بہت کم لوگوں کو معلوم ہے کہ مرزا رسوا کی شخصیت اُن کی زندگی بھی انھیں افسانوی پرچھائیوں سے تعمیر ہوئی ہے۔

تعب اور افسوس کی بات ہے کہ عہد جدید نے اُن کے عظیم شاہکار ”امراؤ جان ادا“ کا صحیح ادبی مقام پہچاننے کے باوجود مصنف کے سوانح حیات کے بارے میں کچھ تو جھکی۔ میں نے جو معلومات فراہم کی ہیں اُن کے ذرائع محدود ہیں۔ ان میں سے کچھ باتیں پرانے لکھنؤ ادراست کی دیباچے کی پی رکنے والے حضرات سے دستیاب ہوئی ہیں اور کچھ قدیم اردو جرائد کے فالوں سے۔ یہ معلومات انتہائی تشنہ ہیں اور تصویر کی محض کچھ جھلکیاں پیش کرتی ہیں۔ مجھے امید ہے کہ کچھ عرصے میں اس تصویر کو زیادہ واضح اور مکمل صورت میں پیش کر سکوں گا۔

مرزا رسوا کا اصل نام مرزا محمد ہادی تھا اور یہ بات یاد رکھنے کے قابل ہے کہ رسوا

ان کا تخلص بھی نہ تھا۔ انہوں نے غزلوں میں مرزا تخلص کیا ہے لیکن اُس دور کی تہذیب اور دستورِ اخلاق کے لحاظ سے "امراؤ جان ادا" ناول لکھتے ہوئے اُسے انہوں نے اپنے نام سے منسوب کرنا مناسب نہ سمجھا اور ایک فرضی نام مرزا رسوا اختیار کیا۔ لیکن یہ بات بہت جلد معلوم ہو گئی کہ یہ ناول مرزا محمد ہادی کی تصنیف ہے اور اس کے بعد، رسوا ہی کے نام سے مشہور ہو گئے۔ اس بات کی شہادتیں موجود ہیں کہ مرزا نے مرزا رسوا کے نام سے ایک فرضی کردار ایجاد کرنے کی کوشش کی تھی۔

امراؤ جان ادا کے بعد ان مرزا رسوا کی داستان انتقاماً امراؤ جان ادا کے فرضی نام سے لکھی گئی اور "نالہ رسوا" کے نام سے چھپی۔

اس سے ظاہر ہے کہ امراؤ جان ادا اور مرزا رسوا دونوں ابتداءً فرضی کردار تھے، بعد کو رسوا مرزا محمد ہادی کا تخلص قرار پا گیا، اور امراؤ جان ادا کو لوگوں نے ایک تہذیب یافتہ اور تعلیم یافتہ طوائف سمجھ کر مرزا رسوا کی داستان کو اس کی تصنیف قرار دے دیا اور اس افسانے کی بنا پر مرزا محمد ہادی رسوا کے بارے میں مختلف روایتیں باور کرائیں۔ مثلاً یہ کہ وہ ایک فراموشی عورت کے عشق میں بے قرار رہتے تھے جو انہیں چھوڑ کر فرانس چلی گئی تھی اور واپس آنے کا وعدہ کر گئی تھی۔ ان افسانوں کی حقیقت اس قدر ہے جتنی خود امراؤ جان ادا کی۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ لوگوں نے افسانے پر حقیقت کا گمان کر لیا۔ مشہور ہے کہ لوگ جارج ایلیٹ کی رومولا کو حقیقی کردار سمجھ کر فلورنس میں اس کا مکان ڈھونڈا کرتے تھے۔ اردو ادب کی تاریخ میں یہ بھی کوئی نئی بات نہیں ہے کہ کسی مصنف نے دستورِ تہذیب کے لحاظ سے ناول اور افسانوں کو اپنے نام کی بجائے فرضی نام سے لکھا ہو۔ امانت لکھنوی نے اندر سبھا کی تصنیف میں استاد کے تخلص سے کام لیا ہے اور اسے اپنے نام سے منسوب نہیں کیا۔ حالانکہ آخر میں یہ پردہ اٹھ گیا۔

بچپن ہی میں مرزا کے سر سے والدین کا سایہ اٹھ گیا تھا، چچا اور چچی نے اُن کی پرورش

کی مگر ان دونوں بزرگوں کا بھی انتقال ہو گیا اور مرزا تنہا رہ گئے۔ اس زمانے میں اسکول میں پڑھتے تھے، عسرت کے باوجود تعلیم ترک نہ کی اور حاضری جاری رہی۔ پڑھتے رہے اور اسباب خانہ داری فروخت کر کے بسر کرتے رہے۔ مرزا کے ایک قریبی دوست سید افتخار حسین صاحب نے لکھا ہے کہ ایک میم صاحب اُن کی چچی کے ہاں آیا کرتی تھیں جو بعد کو لکھنؤ سے باہر چلی گئی تھیں، اُن کو جب مرزا کا حال معلوم ہوا تو انھیں بہت رنج ہوا اور انھوں نے کچھ مدد کرنا چاہی مگر مرزا کی غیرت نے قبول نہ کیا وہ وقتاً فوقتاً لفافے میں رکھ کر کچھ نوٹ بھیج دیا کرتی تھیں مگر کبھی اپنا نام و پتہ نہیں لکھا کہ مہار مرزا واپس کر دیں۔ اس طرح مرزا نے انٹرنس کا امتحان پاس کیا۔ فرانسیسی خاتون کا جو قصہ مرزا کے نام سے منسوب کیا جاتا ہے ممکن ہے وہ اسی واقعے کا عکس ہو اور اس میں شک نہیں کہ جب مرزا نے امراؤ جان ادا کے نام سے فرضی مرزا رسوا کی کہانی لکھی تو اس کی ترتیب میں یقیناً اس حلثے کا شدید عکس رہا ہوگا۔

انٹرنس کے بعد مرزا نے کل اثاثہ فروخت کر کے کتابیں خریدیں اور ضروری اشیاء فراہم کر کے رڑگی کالج میں داخل ہو گئے اور اورسیری کا امتحان پاس کر کے، کوئٹہ میں تعینات ہوئے۔ ستر روپیہ تنخواہ اور بیس روپیہ الاؤنس ملتا تھا۔ مرزا کی اس دور کی زندگی کا عکس اُن کے ناول شریف زادہ میں ملتا ہے اور مرزا جعفر حسین کا کردار حقیقی ہے۔

مرزا کا خرچ نہایت محدود تھا لہذا نوٹے روپیہ ماہوار میں روپے پس انداز ہونے لگے۔ اسی اثنا میں سائنس کا شوق پیدا ہوا۔ مرزا کی شخصیت میں یک طرفی اور یک جہتی بے انتہا تھی ان کا انداز فکر بڑا ردالوی تھا، وہ جس جذبے کا شکار ہوتے تھے اسے انتہا تک پہنچا دیتے تھے لہذا سائنس کے شوق میں چھ مہینے کی جھٹی لی اور لکھنؤ چلے آئے۔ یہاں پسماندہ روپے سے بھی سائنس کے آلات منگائے۔ سید افتخار حسین نے مرزا کے مطالعہ کا حال اس طرح بیان کیا ہے۔

دال چاول، گھی، لکڑی خرید کر مکان میں رکھی اور دروازہ مقفل کر لیا۔ صرت بہشتی اور
 مہتر کے آنے پر کھلتا تھا۔ جب بھوک نے ستایا، کچھ مای چڑھا دی جیسی بُری بھلی پکی کھا لیا۔
 چھ مہینے اسی استغراق کے ساتھ سانس کا مطالعہ جاری رہا جھٹی ختم ہوئی تو استغفار بھیج دیا۔
 جب سارا پس ماندہ روپیہ ختم ہو گیا تو مجبوراً دروازہ کھلا اور ملازمت کی تلاش ہوئی
 کر سچین کا بجیٹ اسکول میں جواب لکھنو کر سچین کا لچ ہے آپکس روپے ماہوار ہر مہینہ مولوی مقرر ہوئے
 بعد کو ہر ایویٹ طور پر ایک ٹیچر کی حیثیت سے پنجاب یونیورسٹی سے ایف اے اور بی۔ اے کے
 امتحانات پاس کئے۔

ان کے بی۔ اے پاس کرنے کا ایک لطیفہ مشہور ہے۔ اس زمانے میں انگریزی دانی اس
 قدر عام نہیں ہوئی تھی اور بی۔ اے کی ڈگری ایک کا نام سمجھی جاتی تھی۔ ایک مسلمان صاحب سے
 کسی محفل میں ملاقات ہوئی۔ یہ حضرت یوپی میں پہلے مسلمان گریجویٹ تھے اور سر سید احمد خاں نے
 انہیں مبارک باد کا نام بھیجا تھا، مرزا سے کہیں کچ بکشی ہوئی انہوں نے طنزاً کہا کہ مرزا صاحب
 بی۔ اے کرنا کوئی کہیں نہیں ہے۔ وغیرہ وغیرہ مرزا کو جوش آگیا دو چار بھویہ شعر ان کے حسب
 لاسب کے بارے میں کہے اور خود بی۔ اے پاس کرنے کا تہیہ کر لیا۔

مرزا صاحب بی۔ اے کا پرائیویٹ امتحان دینے لاہور پہنچے مگر قیام کا کوئی انتظام
 نہیں تھا۔ مرزا صاحب کا بیان تھا کہ جب اسٹیشن پر پہنچے اور ٹانگے والے نے پوچھا کہ صاحب کہاں
 لے چلیں تو خیال آیا کہ ٹھہرنے کا کوئی انتظام تو کیا ہی نہیں ہے۔ کہا بازار لے چلو جب ٹانگہ
 بازار سے گزر رہا تھا تو طوائفوں کے کوٹھے نظر پڑے۔ مرزا نے سامان اترا کر ایک کوٹھے کی راہ لی
 طوائف نے جو دیکھا کہ ایک صاحب مع بستر اور ساز و سامان چلے آتے ہیں تو اُس نے حال پوچھا
 جب اُسے یہ معلوم ہوا کہ بی۔ اے کا امتحان دینے کی غرض سے آئے ہیں تو اُس نے اپنے ہاں ٹھہرایا،

جب تک وہاں قیام رہا اُس نے گانا بجانا موقوف کر دیا کہ ان کی پڑھائی میں خلل نہ ہو، بعد خاطر تواضع کی اور جب چلتے وقت مرزا نے کچھ معاوضہ دینا چاہا تو اُس نے نہایت سختی سے انکار کیا۔ مرزا پینٹھ روپے اُس کے بستر پر پھینک کر چلے آئے۔

بی، لے پاس کرنے کے بعد مرزا ہیڈ مودی سے باقاعدہ ٹیچر ہو گئے۔ مرزا کی انگریزی کی استعداد بہت اچھی تھی چنانچہ افتخار حسین صاحب لکھتے ہیں کہ جب میں کالج میں تھا تو فارسی کو رس کا جو انگریزی ترجمہ مرزا نے شائع کیا تھا وہ بہترین ترجمہ سمجھا جاتا تھا، مرزا ترقی کرتے کرتے سورتویہ تنخواہ پانے لگے۔ نہ جانے کس وجہ سے قرضدار ہو گئے تھے، اس لئے آدمی تنخواہ اس قرضے کی ادائیگی میں چلی جاتی تھی۔ کرائے کا مکان کالج کے قریب تھا، جواب بھی موجود ہے دو بیویاں تھیں اور ایک لڑکا تھا۔

مرزا کی دوسری شادی کا قصہ بھی بڑا ہی دلچسپ ہے۔ ان کی دوسری بیوی نہایت مالدار اور لکھ پتی تھیں۔ قدیم بیگمات اودھ کی تہذیب اور رسم و رواج کی قائل تھیں۔ ان کی جائداد بھی کافی تھی اور مال و دولت بھی۔ خود پیر و فیسر مسعود حسن رضوی کا بیان ہے کہ ایک وسیع اور شاندار مکان میں مرزا صاحب سے ملاقات ہوئی جو راجہ کے بازار میں تھا۔ اس کا بڑا شاہا پھانک تھا اور مکان بھی انتہائی پر فضا تھا، یہ مرزا صاحب کا اپنا مکان تھا اُس وقت تمام جائداد وراثتہ ختم کر چکنے کے بعد وہی ایک مکان رہ گیا تھا

مرزا کو جہیز میں اثاثہ اور جائداد کے علاوہ سواری کے لئے ایک گھوڑا بھی ملا تھا اس کے علاوہ جمعرات کے روزانہ ہر سے صدقہ اتارا جاتا تھا۔ اس کی صورت یہ ہوتی تھی کہ سسرال سے ایک ماما ایک خوان میں ضروری سامان لے کر آتی تھی بھینگے اور کوئے بھی ہوتے تھے مرزا صاحب کلاس میں پڑھا رہے ہیں وہ مع ساز و سامان کے اندر چلی آئی۔ مرزا صاحب نے کتاب الٹا کر

میز پر رکھ دی اور لڑکوں سے کہا ”دومنٹ ٹھہر جائے، میرے اوپر سے ذرا صدقہ اتر جائے“
 کرسی ذرا الگ کر لی اور مانے پہلے بھینگے مٹھی میں پکڑ کر اُن کے سر کے چاروں طرف گھمائے صدقہ
 کئے اور جھوڑ دئے۔ وہ تمام رسوم ادا کر چکی تو مرزا صاحب نے کتاب کھولی اور جہاں سے
 چھوڑا تھا اس سے آگے پڑھنا شروع کیا۔

مرزا نے کسی عالم میں بھی روپیہ کی ہمدردی نہیں کی۔ کریمچین کالج کی ملازمت سے جھٹی لیکر
 حیدرآباد چلے گئے وہاں کافی مرزا خاں ہو گئے تھے۔ چنانچہ جب وہاں سے واپس ہوئے ہیں تو
 سینڈ کلاس میں آئے اور بڑے اہتمام سے رکاب گنج کی ہوادار منزل میں مقیم ہوئے۔ بروفسر
 مسعود حسن رضوی کا بیان ہے کہ جب وہ اور مرزا مفتی مرحوم ان سے ملنے ہوادار منزل پہنچے تو
 بالائی منزل میں مقیم تھے۔ بڑا وسیع کمرہ تھا، ایک کونے میں ٹاٹ بچھا ہوا تھا اور اس پر مرزا بیٹھے ہوئے
 تھے دو دریاں اس کے برابر غالباً آئے جانے والوں کے لئے بچھا دی گئی تھیں۔ حیدرآباد سے واپس
 آنے کے تھوڑے ہی عرصے بعد کا یہ نقشہ کافی عبرت ناک ہے۔

مرزا حیدرآباد گئے تو اپنی جگہ عارضی طور پر کسی اور صاحب کو مقرر کر لگے، انھوں نے
 چھ مہینے میں کچھ ایسی چال چلی کہ مرزا کی نوکری ہاتی رہی اور اُن کا تقرر ہو گیا اور انھوں نے پچاس
 روپیہ ماہوار قبول کر لئے۔ جب مرزا کو بہتہ چلا تو لکھنؤ آئے۔ پرنسپل نے کہا کہ اگر آپ اس جگہ پر
 آنا چاہتے ہیں تو ہم پچاس روپیہ ماہوار سے زیادہ نہ دیں گے۔ مرزا نے پچاس روپے ہی قبول کر لئے
 اور ان کی تنخواہ سو سے گھٹ کر پچاس رہ گئی۔

پچاس روپیہ ماہوار تنخواہ سے قرضے کی ادائیگی کی رقم نکال کر جو کچھ بچتا تھا اُس میں سارا
 خاندان گذر بسر کرتا تھا۔ مرزا کی حالت کا اندازہ اس سے کیا جاسکتا ہے کہ علم ہیئت پڑھنے کا
 شوق تھا، خود پڑھتے تھے اور نئی نئی صورتیں نکالتے تھے۔ ایک بار ایک قاعدہ ایجاد کیا اور افتخار حسین

کو بتایا انھوں نے اس سے بہتر ایک قاعدہ بتایا جو ڈفرنشل کیلکولس کا تھا۔ مرزا نے پوچھا یہ کس کتاب سے حاصل کیا۔ انھوں نے نام بتایا مرزا نے نوٹ کر لیا اسی طرح علم ہیئت اور سائنس کی مختلف کتابوں کے نام وقتاً فوقتاً نوٹ کرتے رہے، تنخواہ ملی تو بچھیں روپے قرض کے نکل گئے۔ باقی بچھیں کی کتابیں خرید لیں چار روپے کتب فروش کے ادھار کر لئے۔ گھر آئے تو بیوی نے تنخواہ کا حال پوچھا سارا حساب بتا دیا اور کہنے لگے خدا نے رزق کا وعدہ کیا ہے دے گا، اس وقت کتابوں کی ضرورت تھی لے آیا، مرزا کی غیرت یہ بھی گوارا نہ سکتی تھی کہ کسی سے کتابیں بھی مستعار لیں۔

اب لگے ہاتھوں رزق کا حال بھی سن لیجئے۔ اپنے ایک عزیز شاگرد کے مکان پر رات کے دو بجے کے قریب پہنچے، دستک دی۔ ان کے والد چونکہ طبابت بھی کرتے تھے۔ لہذا یہ سمجھے کہ خدا نخواستہ مرزا صاحب کے ہاں کسی کی طبیعت خراب ہے۔ باہر آئے تو باہر پوچھا۔ مرزا صاحب نے نہایت سنجیدگی سے کہا کہ ہمارے ہاں تین دن سے کھانا نہیں پکا تھا آج کہیں سے کچھ انتظام ہو گیا بیگم نے کہا کہ لاؤ میٹھے چاول ہی پکالیں خیال آیا کہ ہمارا شاگرد میٹھے چاول بڑے شوق سے کھاتا ہے لاؤ اسے ہی بلا لائیں۔ اسی کو بلائے چلا آیا۔ مرزا کی لاؤ بالی طبیعت اس بات کے اعتراف میں کوئی عار محسوس کرتی تھی کہ ان کے ہاں کھانا نہیں پکا ہے لیکن دوسروں کے آگے ہاتھ پھیلا نا ان کی غیرت کے خلاف تھا۔ اسی طرح کر سچین کا لجنیٹ اسکول کا ایک قصہ ہے، ایک روز بہت خوش خوش کلاس میں آئے لڑکوں نے پوچھا تو کہنے لگے آج ہم بہت خوش ہیں۔ اللہ تعالیٰ بڑا مسبب الاسباب ہے۔ کئی روز سے ہمارے ہاں کھانا نہیں پکا تھا۔ کل جہاد پور شاہ ناول فروش (جو لکھنؤ کے مشہور کتب فروش تھے) مل گیا کہنے لگا آج کل جاسوسی اور خونی ناولوں کی بہت مانگ ہے۔ خونی قاتل، خونی عاشق وغیرہ نکل چکے ہیں۔ آپ خونی جو روکھ دیجئے، میں نے کہا لکھ دو دوں گا مگر سٹوری بیسہ لوں گا، وہ راضی ہو گیا۔ میں نے کل لکھنا شروع کیا۔ رات بھر لکھا، صبح اس کو ناول کا مسودہ دے کر اور روپیہ

لے کر آ رہا ہوں۔

مرزا کی عسرت تنگ دستی اور لاابالی بن کا یہ واقعہ مثال کی حیثیت رکھتا ہے۔ اپنے ایک دوست کے ساتھ علم ہیئت کی ایک کتاب خریدنے چوک کے کسی کباڑیے کے یہاں جا رہے تھے۔ راستے میں ایک دوست ملے۔ انھوں نے خیریت پوچھی۔ مرزا نے رٹا جواب دیا۔ انھوں نے کہا لڑکا تو اچھا ہے؟ مرزا نے کہا ”وہ کہیں چلے گئے ہیں“ پوچھا کیوں؟ کہنے لگے کہ وہ اپنے اخراجات کے لئے زیادہ چاہتے تھے میں کفیل نہ ہو سکا اس لئے انھوں نے میرے ساتھ رہنا پسند نہ کیا اور چلے گئے“ پوچھا کہ کسی سے دریافت کیا؟ کہنے لگے دو ایک صاحبوں سے کہا تھا، ان کے دوست حیرت سے ان کا منہ نہ تکنے لگے کہ دو مہینے سے برابر روزانہ ملاقات ہوتی تھی۔ پھر بھی مرزا نے اس واقعے کا ذکر ان سے نہ کیا تھا۔

مرزا کے ذوق شوق کا عجیب عالم تھا، کبھی ایک طرز زندگی کی طرف رجحان ہوتا تھا کبھی دوسرے اور جس طرف رغبت ہوتی تھی بے پناہ ہوتی تھی۔ جب تک اس شے کا ذوق شوق رہتا دوسری تمام چیزوں سے توجہ ہٹ جاتی تھی، کبھی مذہبیات کا زور شور ہوا تو اس قدر کہ مناظرے کرنے لگے اور اصول مناظرہ پر ایک رسالہ بھی تصنیف کیا۔ اسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ خجستہ کے روز کسی صاحب کو گولہ گنج میں ملے، انھوں نے دریافت کیا کہ مرزا صاحب کہاں سے تشریف لائے ہیں۔ مرزا صاحب نے نہایت خفگی سے جواب دیا: کہاں سے کیا معنی؟ حضرت آج نوچندی جمعرات ہے۔ آج اس وقت بھلا میں سوائے درگاہ حضرت عباس کے اور کہاں سے آ سکتا ہوں، گویا کوئی اور امکان سرے سے ہو ہی نہیں سکتا، حالانکہ جب رنگ رلیوں کا زمانہ تھا تو سارا وقت طوائفوں اور ارباب نشاط کے درمیان گزرتا تھا اور اسی ماحول سے کام تھا۔ لوگ اس زمانے کا حال بتاتے ہیں کہ شہر بھر کے شرابی، جواری، لٹے اور آوارہ ان کو گھیرے رہتے تھے اور مرزا صاحب مست اور خوش تھے۔

مختلف علوم کے بارے میں بھی اُن کا یہی رویہ تھا، کبھی فلسفے کی طرف رجحان ہو گیا تو سارا وقت اسی پر صرف ہوا، کبھی عربی کی طرف میلان ہوا تو عربی پڑھ ڈالی، کبھی علم ہدیت کبھی شاعری اور ناول نگاری، کبھی سائنس کبھی ریاضی اور حساب تو کبھی مسمریزم۔

فلسفہ کا ذوق ہوا تو ”الحکم“ نامی ایک رسالہ نکالا۔ اس رسالے میں اعلیٰ نظریاتی مضامین چھاپے، اسی زمانے کا تذکرہ ہے کہ لکھنؤ میں اُردو انسائیکلو پیڈیا مرتب کرنے کی تجویز ہوئی۔ ہمارا جہ محمود آباد نے ڈیڑھ لاکھ روپیہ دینے کا وعدہ کیا مختلف علوم سے متعلق کمیٹیاں بنادی گئیں۔ فلسفہ کی کمیٹی کے صدر مرزا رسوا اور سکریٹری مولوی عبدلماجد صافی دریا بادی مقرر ہوئے۔ ہمارا جہ ضامن نے اُن سے ملاقات کی خواہش ظاہر کی تھی، لہذا عبدلماجد صاحب ان کو اپنے ساتھ لے کر ہمارا جہ ضامن سے ملانے گئے۔ ہمارا جہ صاحب نے پوچھا ”آپ کی تعریف کیجئے“

مولانا عبدلماجد نے بتایا کہ آپ مرزا رسوا صاحب ہیں۔

اس سے پہلے کہ ہمارا جہ صاحب کچھ اور کہتے یا اپنی مسرت کا بھی اظہار کر پاتے مرزا نے کہا ”اور آپ کی تعریف کیجئے“

کہنے کو تو مولانا عبدلماجد صاحب نے کہہ دیا کہ ”آپ ہمارا جہ صاحب محمود آباد ہیں“ مگر دل ہی دل میں ہمارا جہ صاحب سے بڑے شرمندہ ہوئے کہ مرزا نے ایک لمحہ کے لئے بھی نہیں بخشا اور بالکل مساویانہ سلوک کیا۔

ایک صحبت میں موسیقی کا تذکرہ چھڑا، کہنے لگے ”ہاں موسیقی مجھے ضرور رکھنا ہے کیونکہ ہم لوگوں میں اس وقت تک کسی کا علم کامل نہیں سمجھا جاتا جب تک موسیقی نہ جانتا ہو۔ ہم لوگوں سے مرزا کی مراد کیا تھی؟ مسلمانوں یا کسی مذہبی عقیدے کے گروہ سے نہیں ہو سکتی۔ ممکن ہے یہ اشارہ فلسفی ہونے کی طرف ہو، کیونکہ بڑی سبیلہ کو محض اس وجہ سے عالم اور حکیم نہیں مانا گیا تھا کہ اسے

موسیقی نہیں آتی تھی اور اسی لئے اس نے موسیقی میں دسترس بہم پہنچائی، ایک آلہ ایجاد کیا جو اس کے نام کی رعایت سے سینائی اور بعد کو شہنائی کہلایا۔

بہر حال مرزا صاحب نے بڑے شد و مد سے موسیقی سیکھنا شروع کی اور ایک استاد کو ملازم رکھا جو لکھنؤ کے کسی مشہور گھرانے سے تعلق رکھتا تھا۔ اس کا بیان تھا کہ بڑے بڑے اچھے گوئیے ان باریکیوں کو نہیں پہنچ پاتے جنہیں مرزا اچھے مہینے کی تحصیل کے بعد سمجھنے لگے تھے۔ اور گاتے گاتے ٹوک دیتے تھے۔

ایک بار مسعود حسن صاحب رضوی مرزا سے ملنے گئے۔ مرزا صاحب نے اپنے موسیقی کے شوق کا تذکرہ کیا، کہنے لگے مجھے ان دنوں بڑا بالکال استاد مل گیا ہے۔ اس کے بالکال ہونے کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اپنے کو بالکال نہیں سمجھتا۔ وہ مغلیہ دربار کے شاہی گوئیے کے خاندان سے تعلق رکھتا ہے اس کے برکھوں میں سے کسی نے اکبر یا ہمایوں کی پیدائش کے موقع پر مبارک باد کا ترانہ گایا تھا وہ گیت مجھے یاد ہے اور اسے میں گلے سے بھی ادا کر سکتا ہوں اور انگلیوں سے بھی مرزا صاحب نے وہ بول تحت اللفظ میں سنا بھی دے تھے اور یہ کہا تھا کہ شیون کا زمانہ ہے ورنہ میں آپ کو گاکر سنا۔ مسعود صاحب نے کہا، "مرزا صاحب وہ بول مجھے بھی لکھا دیجئے۔" مرزا صاحب نے بہ لطائف الجمل ٹال دیا کہنے لگے پھر کبھی لکھ لیجئے گا۔ اس کے دو ہفتے بعد مرزا محمد ہادی عزیز لکھنوی رکاب گنج میں مسعود حسن صاحب رضوی کو ملے ان سے مرزا صاحب کا تذکرہ آیا کہنے لگے مرزا رسوا صاحب کہتے تھے کہ مسعود صاحب ان بولوں کو کھینچ لیتے تھے، بھلا بتائیے آپ بھی غضب کئے دیتے تھے، اُن کی عمر بھر کی کمائی اُن سے لے رہے تھے!"

انسانی فطرت کا یہ بھی ایک عجیب پہلو ہے۔ ایک ایسا شخص جس نے کبھی بخل نہیں کیا اتنی ذرا سی بات کو محسوس کر سکتا تھا۔ ان کی فیاضی، حیرت انگیزی اور لا ابالی پن کے بہت سے قصے مشہور ہیں

جن صاحب نے اُن کی غیر حاضری میں اُن کی ملازمت پر قبضہ کر لیا تھا اُن کا ذکر انھوں نے کبھی بڑے پیرایے میں نہیں کیا۔ بلکہ اس واقعے کا ذکر بھی نہ کرتے تھے۔ اس کے علاوہ ایک صاحب نے جن کا نام محمد تھی تھا اور جن کے باپ مرزا صاحب کے والد کے ہم نام تھے۔ ان کی بی۔ اے کی ڈگری پر قبضہ کر لیا اور چرا کر لے گئے مگر انھوں نے کبھی شکایت نہیں کی۔ لوگ اُن کے علم و فضل پر حیرت کرتے تو وہ کہتے کہ تم لوگ محنت نہیں کرتے ورنہ یہ کچھ مشکل نہیں ہے۔

مرزا جعفر حسین مرحوم (جن کا تذکرہ شریف زادے میں آیا ہے) کہتے تھے کہ مرزا کے کام غیر العقول تھے۔ اگر کسی کے سامنے بیان کریں تو مشکل سے باور کرے گا۔ خود میرے گھر پر بیٹھے تھے سامنے علم ہیئت سے متعلق کوئی آلہ رکھا ہوا ہے اور ایک صاحب سے علم ہیئت پر بحث ہو رہی ہے اور دونوں ذات شریف اور شریف زادہ لکھتے جاتے ہیں کبھی ایک ناول کی کچھ سطریں لکھیں کبھی دوسرے کی۔ یہ تینوں کام وہ آسانی ایک ساتھ کرتے تھے۔

مرزا رسوا کی شاعری پر بہت کم لوگوں نے توجہ کی ہے۔ مرزا اچھے غزل گو تھے اور کلام پر پوری قدرت رکھتے تھے۔ اس کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جاتا ہے کہ امرا و جان ادا کے مشاعرے کی تمام تر غزلیں انھوں نے کہی ہیں اور ہر غزل میں علیحدہ رنگ قائم رکھنے کی کوشش کی ہے جس شخص کے نام سے غزل لکھی اسی کی شخصیت اور اس کے مزاج سے مطابقت کا لحاظ رکھا کسی محفل میں کوئی نواب زادے بار بار خواجہ ذریہ کا یہ شعر پڑھتے تھے اور مبالغے کے ساتھ تعریف کرتے تھے ہ

ادا سے جھک کے ملتے ہونگے سے قتل کرتے ہو

ستم ایجا دہوناوک لگاتے ہو کہاں ہو کر

جی حضوری مصاحبین ہاں میں ہاں ملا ہے تھے نواب زادے نے کہا کہ کہاں ہو کر کا قافیہ تو اس سے بہتر باندھنا ناممکن ہے۔ مرزا رسوا نے اس پر قطع کلام کیا اور کہا کہ آخر خواجہ ذریہ کی بھی

انسان ہی تھے اور اب بھی ایسے لوگ ہیں جو اس سے بہتر اس قافیہ کو مرث کر سکتے ہیں چنانچہ
 قلم دوات لے کر بیٹھے ۲۵ اشعار کی غزل اس بحر میں کہی اور چار پانچ اشعار میں یہ قافیہ باندھا
 ایک شعر یہ تھا ہے حیا کی شوخیوں سے اٹھتے اٹھتے جھک گئیں نظریں
 مری قسمت سے اُن کے تیر بھی آئے کساں ہو کر

داغ کی مشہور غزل کا شعر ہے ۔

زیر دیوار ذرا جھانک کے تم دیکھ تو لو ناواں کرتے ہیں دل تھام کے آہیں کیونکر
 مرزا نے اسی بحر میں غزل کہی۔ دونوں مطلعوں کی رنگینی ملاحظہ ہو۔
 ہم نشینوں سے چھپا کر نہیں چاہیں کیونکر چھپ سکیں گی یہ محبت کی نگاہیں کیونکر
 ضد بھی اک نضع ہے چاہت ہنباہیں کیونکر جو انھیں چاہے بھلا وہ اسے چاہیں کیونکر
 اس غزل کے چند اور اشعار یہ ہیں۔

راہ ہراک کی جدا اور ہراک طالب یار دیکھیں اس کو چے میں ملتی ہیں یہ آہیں کیونکر
 خانہ آئینہ بھی اُن کا مقابل نکلا دیکھیں لڑاتی ہیں نگاہوں سے نگاہیں کیونکر
 اور اس شعر میں بڑی ندرت فکر اور رائج کا ثبوت دیا ہے اور روایتی مطلب سے الگ ہٹ کر
 نئی راہ پیدا کی ہے۔

دم آخر مری بالیں پہ نہ لاؤ اس کو دیکھی جاہیں گی یہ حسرت کی نگاہیں کیونکر
 افتخار حسین صاحب کا بیان ہے کہ مرزا کی غزلوں کی تعداد کئی سو تھی۔ پروفیسر مسعود حسن
 رضوی کے نزدیک خود مرزا صاحب نے کہا تھا کہ میری غزلوں کی تعداد کئی ہزار تک پہنچ گئی ہے
 کوئی انتخاب کر کے چھاپے تو کم از کم چار مجموعے نکل آئیں گے، بہر حال مرزا صاحب کو شاعری سے
 بڑا شغف تھا انھوں نے غزلیں جمع بھی کی تھیں۔ ایک بار کسی نے اُن سے پوچھا کہ آپ نے اپنا کلام

اکٹھانہ کیا۔ مرزا کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ کہنے لگے دیدار مرتب کیا دو سو صفحات سے زائد کا ہوا جب دوسری شے کا دور شروع ہوا، دیوان سے توجہ ہٹ گئی۔ ایک روز بننے کے ہاں سے کچھ منگایا، اس کے ورق میں پڑ یا بندہ کے آئی تو طاق پر دیکھا دیوان ندارد، بننے کے ہاں دوڑے گئے، چند ورق باقی تھے، بقیہ کی پڑیاں بند گئیں، معلوم ہوا صاحبزادے نے ردی سمجھ کر دو پیسے سیر بیج ڈالا۔

مرزا اپنے دیوان کے بارے میں کہتے تھے کہ کسی کا دیوان اشرفیوں میں بکا اور میرا دیوان دو پیسے سیر بہر حال جو حصہ امرا و جان ادا اور دوسری تصانیف میں محفوظ ہے اس سے ان کی سلاست زبان، اندرت فکر اور قدرت کلام کا اندازہ ہوتا ہے۔

مرزا بڑے بذکہ سنج تھے، ان کے مذاق میں بھی بڑی کیفیت اور لطف تھا۔ کوئی صاحب مرزا کے پاس اپنی ایک رباعی اصلاح کے لئے لے گئے۔ مرزا نے انکا کیا۔ جب انھوں نے بہت اصرار کیا تو مرزا صاحب نے اس پر غور کیا تبین مصرعوں میں جوانی کی کیفیت نظم کی گئی تھی کہ ہم جوانی میں ایسے تو چوتھا مصرعہ یہ تھا چ پیری نے کہا کہ خراب دیکھا ہو گا

مرزا نے کہا شاعری ایک لفظ کی ہوتی ہے۔ اگر ایک لفظ مناسب ہے تو شعر کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے ورنہ کچھ بھی نہیں۔ اول تین مصرعے ٹھیک ہیں، چوتھے مصرعے میں پیری کا لفظ مناسب نہیں ہے۔ انھوں نے کہا کہ اصلاح فرما دیجئے، انھوں نے قلم اٹھا کر پیری کی جگہ بیوی لکھ دیا اس پر مرزا ہنس پڑے۔ مرزا کی زندگی میں اس قسم کے نہ جانے کتنے ہر لطف واقعات اور رنگارنگ لطائف سے پُر رہے میں ان کو سید افتخار حسین سابق سشن جج کا پور، سید محمود حسن رضوی، سید یوسف حسین بوسوی اور پرانی رسالوں کے قالموں کی مدد سے جمع کر سکا ہوں مجھے امید ہے کہ آئندہ میں اس سلسلے کو تکمیل تک پہنچا سکوں گا۔ اُردو ادیبوں میں مرزا کی گونا گوں شخصیت ہمارے سوانح نگاروں اور نقادوں کی توجہ کی مستحق ہے اور ممکن ہو کہ ان کے حالات کی مدد سے ہم نہ صرف ایک نگین داستان حیات ہی کی نقاب کشائی کریں بلکہ مرزا کے فن اور اس دو کے سماجی ماحول کے مطالعہ میں بھی ان کوائف سے مدد لے سکیں۔ ۱۹۵۷ء

اقبال اور نیا ہندوستان

اقبال کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ایک بات بڑی آسانی سے فراموش کر دی جاتی ہے اور وہ یہ کہ وہ شاعر تھے "نابلہ مسجد نہ تہذیب کے فرزند نہ سیاسی لیڈر اور نہ پیشہ ور فلسفی۔ شعور فن کے اس دائرے میں رہتے ہوئے ان کے فلسفہ اور ان کے عمرانی مسلک پر نظر ڈالی جاتی ہے اور اس بات کو فراموش کر کے کبھی انہیں کسی ایک مذہبی فلسفے کا مجدد مان لیا گیا ہے اور کبھی ایک احیا پرست تسلیم کر لیا گیا۔ اقبال کے نادان دوستوں اور نادان دشمنوں کی کمی نہیں۔ ان پر فاشیت اور آمریت دوست ہونے کے الزامات لگائے گئے ہیں۔ مسولینی اور نیہولین پر ان کی نظمیں، ان کا مرد مومن کا تصور، شاہین اور اس کی بلند نگہی اور جبروت کو اس کے شہوت میں ہمیشہ کیا گیا لیکن کہنے والے یہ بھول گئے کہ اقبال کسی نسلی برتری کے قائل نہیں۔ مسولینی کی طرح انھوں نے اطانومی خون کی پرستش نہیں کی اور نیہولین کی طرح انھوں نے وطن کے نام پر دوسرے ملکوں کو روند ڈالنے اور دوسرے لوگوں کو حلقہ بگوش کرنے کے خواب نہیں دیکھے۔ اقبال کو فرقہ پرست اور کٹر مذہبی مفکر کے لقب سے یاد کیا گیا لیکن یہاں پھر لوگوں نے یہ فراموش کر دیا کہ اقبال کے سامنے جو مسئلہ ہے وہ صرف ایک فرقہ سے متعلق نہیں ہے بلکہ انسان اور کائنات کے باہمی تعلق کا ابدی سوال جو ہر عظیم شاعر کے زیر غور رہا ہے وہی اقبال نے بھی اپنے طریقے پر حل کیا ہے۔ اس حل سے کہاں تک اتفاق یا اختلاف رکھتے ہیں یہ دوسرا سوال ہے۔

اقبال کے ذہنی ارتقا کی کہانی میرے اس بیان کی تائید کرتی ہے۔ ہمالیہ "بران کی خوبصورت نظم سے جو سلسلہ ہانگ درا کے ابتدائی حصہ تک جاری رہتا ہے وہ قوم اور وطن سے متعلق ہے اقبال کبھی ہمالیہ کی عظمت اور سر بلندی کو دیکھ کر جھومستے ہیں کبھی ۔

سارے جہاں سے اچھا ہندوستان ہمارا

کا ترانہ گاتے ہیں کبھی ناک اور چشتی کے وطن کو اپنا وطن بتاتے ہیں اور فخر سے سرا و سچا کر لیتے ہیں کبھی رام تیرتھا اور رام پر نظمیں لکھتے ہیں اور کہتے ہیں ۔

ہم بغل دریا سے ہے لے قطرہ سیلاب تو پہلے گوہر تھا بنا اب گوہر نایاب تو

کبھی تصویر درویش ہندوستان کے نظارے پر خون کے آنسو رستے ہیں

نہ سمجھو گے تو مٹ جاؤ گے لے ہندوستان والو تمہاری داستان تک بھی ہوگی داستانوں میں

لیکن یہ بات واضح ہے کہ ان کا ذہنی افق ملک اور قوم کے تنگ دائرے میں محدود ہے

ان کے سامنے قومی شاعری کا وہ میدان ضرور کھلا ہوا تھا جس کی شاندار ابتدا چکبست کی

شاعری سے ہوتی ہے اور خوبصورت انتہا جوش کی نظموں میں ملتی ہے۔ شاعر یہاں محض ایک

منہنی ہے متفکر نہیں ہے۔ اقبال کے سامنے سوال ساری بنی نوع انسان اور کائنات کا نہیں

ہے، ہندوستان کے چشموں اور پہاڑوں اگاتی ہوئی ندیوں اور حب وطن کی روشنی میں

جھلکاتے کوہ و صحرا کا ہے۔ اقبال کی فکر کائناتی آہنگ سے آشنا نہیں، ابھی اس نے وجود او

کائنات جیسے عظیم سوالوں پر غور نہیں کیا۔ ابھی اس نے انسانی وجود کے استغما سیہ کی کوئی جھلک

نہیں دیکھی۔ اس دور میں بھی اپنے وجود کے آہنگ کو پانے کی ٹرپ اور مختلف سوالیہ نشانوں

کا انہوہ اقبال کے کلام میں اجاگر ہوتا ہے ۔

جل رہا ہوں گل نہیں پڑتی کسی پہلو مجھے ہاں ڈبو دے لے محیط آب گنگا تو مجھے

دنیا کی محفلوں سے اکتا گیا ہوں یا رب کیا لطف انجمن کا جب دل ہی بھج گیا ہو
 اقبال کا ذہنی سفر اگر اسی منزل پر ختم ہو جاتا تو ان کی شاعری فکر کی نہیں روایت کی
 شاعری ہوتی جو اچھی اور خوشگوار تھی مگر عظیم نہیں جس میں قدیم محراب کی سادگی ہوتی مگر
 اہرام مصری کی جبروت نہ ہوتی۔ اس وقت تک اقبال کے ذہن نے کم از کم شاعرانہ طور پر
 قدیم روایات کو تسلیم کر لیا تھا۔ وہی تصوف کی جھلکیاں، وہی حسن و عشق کی نرم شوخی، وہی
 وطن اور قوم کی جذباتی لگن جسے ایتر، داغ اور حالی کی شاعری اس سے قبل پیش کر چکی تھی۔
 اقبال نے دوسروں کے نقطہ عروج سے اپنی ذہنی اور فنی مسافت شروع کی میں اقبال
 کے اس نظریاتی سفر کی تفصیلی سرگزشت یا ان کی تنقید و تجزیہ سے بحث نہ کروں گا لیکن یورپ کے
 سفر کے فوراً بعد ان کی نظریہ بات بار بار صاف الفاظ میں بتاتی ہیں کہ اقبال نے عظیم
 سوالوں پر غور کرنا شروع کیا ہے آخر کائنات کیا ہے؟ کیا انسانی زندگی کے اس طلسم کو محض
 بازیچہ اطفال کہہ کر ٹال سکتے ہیں، اور اگر یہ بازیچہ اطفال ہے تو پھر یورپ میں یہ تماشہ کیوں
 زیادہ کامیابی سے کھیلا جا رہا ہے اور ایشیا کیوں قدیم رفعتوں اور روحانی سرستیوں پر مطمئن
 ہے؟ ان کی آنکھوں کے سامنے فلسفے کے نئے رخ ہیں، سائنس اور حکمت کے نئے سوڑ ہیں، ڈارون کی
 دریافت ہے جو تنازع البقا کو زندگی کا حاصل تسلیم کرتی ہے کائنات کی تنقید عقل محض ہے جو وکٹورین
 عہد کے تنہا معیار عقل کو ناتمام بتاتی ہے، ہیگل کی منطق ہے جو تضاد کی آویزش کو ارتقا کا قانون
 قرار دیتی ہے۔ لٹٹے کا طوفانی خودی کا تصور ہے۔ برگساں کا نظریہ وجدان ہے۔

اس منزل میں پہلی بار اقبال نے اپنے سامنے ساری کائنات کو ایک وسیع موضوع کی
 حیثیت دیکھا، اس لمحے اور صرٹ اس لمحے میں ان کے سامنے وطن، قوم، رنگ، نسل اور مذہب
 کے سارے امتیاز جوئے کم آب ہو کر رہ گئے، مذہب کا نام میں خاص طور پر لینا چاہتا ہوں

اقبال زندگی اور اُس کے مسائل کے حل کی تلاش دل کا چور لے بغیر کرتے ہیں وہ پہلے ہی سے اسلام کو ایک حتمی حقیقت سمجھ کر شروع نہیں کرتے۔

حقیقت کی تلاش انھیں نئے راستوں پر لے جاتی ہے وہ مشرق کے جمہور اور روحانی قنصل سے بیزارتھے، یورپ نے ان کی نگاہوں پر دستور نو کے راز بھی فاش کر دیے۔ کیا آزادی جمہوریت اور تہذیب کا انتہا یہی میکا کی زندگی ہے جو یورپ میں نظر آتی ہے، انسان مشینوں کا غلام ہے اور اس کی اپنی ساری انسانی اہمیت صنعتی پیداوار کے انبوه میں کھو گئی ہے یہاں حرارت اور زندگی تھی مگر انسانیت گم تھی روح غائب تھی اس کے مقابلہ میں مشرق صدیوں کے جمود کو توڑ نہیں سکتا تھا۔

مشرق کا جمود وہاں کے حالات سے پیدا ہوا اور نفی خودی اور اپنے آپ کو مٹا دینے کی تعلیم بن کر خمیر ہو گیا، اقبال نے اس جمود کے خلاف بغاوت کی، زندگی کو خاموش تماشائی کی حیثیت سے گزارنے کی بجائے ایک باطل مجاہد کی طرح گزارنے کی دعوت دی، آرزو مند کو گناہ قرار دینے کی بجائے حاصل زندگی بتایا، فناء اور خود سپردگی کی جگہ آرزوؤں کو حاصل کرنے کا حوصلہ بخشا، انھوں نے زندگی کو مایا یا خود شناسی کے جلوے کی بجائے عمل اور محض عمل قرار دیا۔

کیا اس تعلیم میں ایشیا کے لئے اور خاص طور پر ہندوستان کے لئے اب کوئی نئی بات نہیں ہے کیا آج بھی صدیوں کے جمود کے خلاف نئے ہتھیاروں اور تازہ حملہ آوروں کی ضرورت نہیں، کیا ہماری زندگی ہنوز حوصلے اور امنگ کی محتاج نہیں ہے، ہندوستان نئی بیداری کی منزلوں میں ہے اور ایک ایسی دنیا میں جہاں ہر برق پالمحہ دوسرے لمحہ کو پیچھے چھوڑتا جا رہا ہے۔ آج سے زیادہ غالباً کبھی اقبال کا آہنگ اور اس کی شاعری

ہمارے لئے ضروری نہ تھی۔

اقبال کی شاعری ایشیا کی بیداری کا آہنگ ہے اس میں جگمگاتا جاگتا شعور ملتا ہے جو مغرب کی حرکت خودی و عمل اور مشرق کی روحانیت، فکر اور مادانیت دونوں پر محیط ہے۔ آج جب دنیا مادیانیت اور میکائیکی مادیت کے دو پہتیوں کے درمیان روندی جا رہی ہے، اقبال کا نقطہ نظر فراموش کر کے تہذیب اور تمدن صرف اپنا نقصان کر سکتا ہے، میکائیکی مادیت سے گھبرا کر گویا گان اور رہبہ کی طرح قبائلی قبیل تہذیب کے دور کی طرف مراجعت کرنا حل نہیں کہا جاسکتا اس دور میں تصوف اور مکمل مادیانیت کا اعلان بھی محض جمود اور تعطل کو پھر سے مسلط کرنے کے مرادف ہوگا۔ اس کے مقابلہ میں یورپ کی مادیت میں گم ہو کر ہم انسان اور انسانیت کو محض مشینی برزوں اور شرط رنج کے سیاہ و سرخ پیادوں کی طرح بھی نہیں سمجھ سکتے اس میکائیکی یک رنگی اور کم فہمی کے خلاف اقبال ہی نے نہیں خود مغربی مفکرین نے احتجاج کیا ہے۔ روسو سے لے کر سینگلر تک اور لارنس سے لے کر برٹریسٹریسل تک ایک آواز سے لوگوں نے گم ہوتی ہوئی انسانیت کا دامن پکڑنا چاہا مگر اس بھول بھلیاں سے باہر جو راستہ ہے وہ خود ہمیں تہذیب سے باہر لے جاتا ہے۔

ٹیگور اور رادھا کرشنن کی آوازیں ہمیں بار بار مشرق اور مغرب کے اس اتصال اور فکری ربط کا پیغام سناتی ہیں جس کی بنیاد اقبال نے بڑی خوبصورتی سے رکھی ہے، آخر مغرب کی مادیت اور مشرق کی مادیانیت کے اتحاد کی بنیاد کیا ہو؟ کیا ہم بیسویں صدی کے کارخانوں میں ۲۳ گھنٹے کام کرنے کے بعد دو منٹ خدا کی یاد میں سر جھکا کر اس اتصال کو مکمل کر سکتے ہیں کیا ہندوستان اور ایشیا میں صنعتی دور کے استحکام ہی سے ہمارا تائینچی کا رنامہ سرانجام ہو جاتا ہے اور اگر اس سے زیادہ مضبوط کسی دوسری فلسفیانہ بنیاد کی ضرورت ہے جو انسان اور کائنات کے زیادہ گہرے ادراک پر قائم ہو تو آخر وہ بنیاد کیا ہے۔ اور یہاں اقبال کا فلسفہ خودی،

ملت عشق و عقل اور مرد مومن کے تصورات زیر بحث آتے ہیں۔ اقبال نے مشرق و مغرب کے اشتراک عمل کی بنیاد فلسفہ خودی کو قرار دیا ہے، عالمگیر آرزو مندی اور ان آرزوؤں کے حاصل کرنے کی کوشش کرنا ہی زندگی کا مقصد ہے۔ یہ آرزو میں اور یہ خودی تخریبی بھی ہو سکتی ہے جو کج اور عام انسانوں کے مفاد کے خلاف ہو اور تعمیری بھی ہو سکتی ہے جو ملت کے مفاد کو آگے بڑھاسکے اور خود ارتقاء کے سلسلے میں مدد کر سکے، اقبال کے نزدیک وہی خودی مکمل ہے جو آرزو مندی اور عمل سے شروع ہوتی ہے اور اپنے کو ملت کا تاج کر دیتی ہے یہ ان کے مرد مومن کی تصویر ہے مشرق آرزو مندی اور حرکت سے نا آشنا ہے مغرب ملت کی اطاعت اور عشق سے محروم ہے، اگر انسانیت عشق و عقل عمل اور تنظیم، خودی اور اطاعت کے ان جوہروں سے آشنا ہو جائے تبھی وہ اپنی منزل تک پہنچتی ہے۔

آج دنیا کے ممالک ایک دوسرے سے قریب آئے ہیں اور مشرق و مغرب کی فلسفیانہ اتحاد کی باتیں زیادہ بلند آواز میں کی جانے لگی ہیں۔ ہندوستان نے بار بار اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ دونوں سروں کو ایک دوسرے کی روح اور روایات کو انسانی قدروں کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کرنا چاہیے ظاہر ہے کہ یہ محض ادبی اور فلسفیانہ مسئلہ نہیں بلکہ اس پر ہمارے آئندہ فکری اور عمرانی نظام کا انحصار ہے۔ اقبال نے جس نقطہ نظر سے اس مسئلے کا مطالعہ کیا ہے وہ یقیناً قابل غور ہے۔ اس سے اختلاف کی گنجائش ہے لیکن اختلاف کرتے وقت ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیے کہ ایک شاعر کائنات کے آہنگ کی تلاش کر رہا ہے اور اسے مفکر فلسفی اور سیاسی رہنما کی حیثیت دینا غلط ہوگا۔

اقبال نے آرزو و شاعری ہی کو نہیں ہندوستان اور مشرق کی روح کو صدیوں کی نیند سے جھنجھوڑا ہے۔ مغرب میں گم ہو جانے کے لئے نہیں خود اپنے کو پہچاننے کے لئے، اپنی خودی کی

بازیافت کے لئے یہ بازیافت کا پیغام صرف ایک فرقے، ایک ملک یا ایک مذہبی گروہ کے لئے نہیں بلکہ عالمگیر ہے، یہ صحیح ہے کہ اقبال سلامیات سے متاثر ہیں اور اپنے اصدوں کو اسلامی تعلیمات کی اصل قرار دیتے ہیں لیکن یہ بھی صحیح ہے کہ اقبال مردِ جبہ مذہب اسلام کی تقلیدی روش اور ظاہر پرستی سے مطمئن نہیں ہیں اہلِ مانِ مسجد کے شاکی ہیں اور روایات کے پردہ در۔ ایسی حالت میں یہ کہنا مناسب نہیں ہے کہ اقبال محض تجدید پرست ہیں۔ میرے نزدیک اقبال نے نئے مسائلِ حیات کا حل نئے انداز سے پیش کیا ہے اگرچہ وہ ان نتائج کو اسلام کے نام سے یاد کرتے ہیں مگر جیسے ڈائٹ کی یزدانی طریقہ، ملٹن کی فردوسِ گمشدہ، ٹیگور کی گیتا، بھٹی کو محض اس درجہ سے فرقہ پرستی اور محض مذہبی ادبیات قرار نہیں دیا جاسکتا کہ انھوں نے اپنے فلسفہ فکر کو مختلف مذہبی ناموں سے یاد کیا ہے اسی طرح اقبال کی شاعری کو محض ایک فرقے کی شاعری قرار دینا اس حقیقت سے انکار کر نیکی مترادف ہو گا کہ اقبال نے کائنات اور انسانی وجود کے مسائل کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور ایسے عالمگیر مسائل کا ہر ایک حل عالمگیر و رشتہ ہے۔

(یومِ اقبال کے اجتماع کے موقع پر بڑھا گیا)

۱۹۵۲ء

۱۸۵۷ء کے بعد لکھنؤ کا اردو ادب

۱۸۵۷ء کا معرکہ سیاسی اور تمدنی دونوں حیثیتوں سے ایک سنگ میل تھا۔ یہ گویا مشرقی نظام اور ایشیائی جاگیرداری کا آخری مقابلہ تھا اور اس ناکام مقابلے کے بعد ہمارا نظام قطعی طور پر اپنے سے زیادہ طاقتور اور جدید تر مغربی نظام سلطنت کے سامنے سرنگوں ہو گیا۔ بڑی بڑی ریاستیں مٹ گئیں جو باقی رہ گئیں انھوں نے بھی اپنا اقتدار و وقار کہیں بہادر کے حوالے کر دیا۔ جاگیرداری اپنی بساط تہہ کر رہی تھی اور ہندوستانی ایک نئے راج کا تجربہ کر رہے تھے۔ اس نئے راج کو پہلی مرتبہ انھوں نے پوری سامراجی شکل میں دیکھا تھا اور فاتح و مغتوح کی غلط پہلی بار اس قدر وسیع اور واضح شکل میں سامنے آئی تھی۔

نوابوں اور راجاؤں سے زوال کے ساتھ ساتھ دربارداری کا بھی خاتمہ ہو گیا۔ اس کی جگہ جو نیا راج قائم ہوا، اس کی وہ نوعیت نہ تھی جو اب تک کے سیاسی انقلابوں کی ہوتی تھی۔ یہاں سرے سے دربار کا وہ مفہوم اور راج اور بادشاہی کے وہ تصورات ہی نہ تھے۔ شاعر اور درباروں نے شملق دوسرے اہل کمال حضرات نے انگریزوں کی بھی طرح سرائی کی لیکن جب معلوم ہوا کہ براکار خ بدل چکا ہے اور اب قیصر ہے اور دربارداریاں ماضی کی حکایات بن چکی ہیں تو لوگوں کا خیال دوسری طرف جانے لگا۔ یہ دور اب ہمارے ادب کی ہر شق میں آتا ہے اور ہمیں سے ہم جدید و قدیم کی حد بندی قائم کر سکتے ہیں، نثر میں یہ چھپکا لمبی لمبی داستانوں اور تفریحی قصوں کو ختم کر دیتا ہے۔ یہ کوششیں جو محل اور دربار کی عشقوں

ایک محد و تھیں اور جنہیں شاہی فرصت اور امیرانہ مخفلیں ہی برداشت کر سکتی تھیں ختم ہونے
 لگیں۔ نئے قصوں میں افسانے موجود ہیں لیکن افسوں رفتہ رفتہ غائب ہونے لگا۔ اس کے علاوہ
 یہاں بہرہ و اور بیرون کے سر سے تاج شاہی کا پر تو ہٹنے لگا اور اس کی جگہ متوسط درجے
 کے امیر طبقے نے لے لی۔ کچھ نے تاریخ کی حرث رجوع کیا کسی نے اخلاق کو مفید مطلب پایا۔
 غرض کہ اس ادب کے عوض جس کا محور دربار اور تاج شاہی تھا ایک نیا ادب فروغ پانے لگا۔
 اس نئے ادب کو صحیح طور پر سمجھنے کے لئے محض سیاسی تبدیلی کا سمجھنا ہی کافی نہیں بلکہ
 اس کے ساتھ ساتھ تمدنی اور علمی تبدیلیوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ علمی طور پر سلسلہء میں انگریزی
 کو ذریعہ تعلیم قرار دینے کا تجربہ کامیاب ہو چکا تھا۔ جو چیز اس نئی زبان کی آمد سے بھی زیادہ
 اہم تھی وہ لارڈ میکالے کا فارسی اور سنسکرت کو رد کرنا تھا۔ اس اقدام نے یہ بات واضح طور پر
 ثابت کر دی کہ جن لوگوں کو نئے نظام میں اپنے لئے زندگی اور روزی چاہئے، انہیں پرانی
 روایات سے رشتہ توڑنا ہی پڑے گا اور اس کا لازمی نتیجہ یہ تھا کہ دو قسم کے طبقے پیدا ہوئے
 ایک تو وہ جو اس نظام سے رشتہ جوڑنے کے لئے تیار نہیں تھے اور برائے جاگیر دارانہ نظام میں
 چند وثیقوں یا وظیفوں کے سہارے وضع داری سے دن گزار رہے تھے، انگریزی تعلیم ان کے لئے
 ملحدانہ تھی اور نئے فیشن کو قبول کرنے والا کرستان۔ اس کے مقابلے میں دوسرا طبقہ وہ تھا
 جو روزی اور روٹی کے لئے آگے بڑھا اور اس نے انگریزی تعلیم کو حاصل کیا، انگریزی محض
 ایک زبان ہی نہ تھی وہ ایک نئے کلچر اور ایک نئے تمدن کی علمبردار تھی، یہ نیا تمدن اور نئی مہذب
 ہمارے نوجوانوں پر اثر انداز ہوئی اور ان کی نظریہ زندگی اور زادیہ فکر دونوں میں واضح
 تبدیلیاں پیدا ہو گئیں۔ ان کے سامنے اب مغربی زندگی کے نمونے تھے جو اس وقت شاندار ہونے
 کے علاوہ کافی مہنگے بھی تھے۔ ان کے ذہن میں انگریزی ادب کی تصویریں تھیں اور جب

وہ ان معیاروں پر ہماری نظم و نثر کو جانچتے تھے تو نفرت سے اپنا منہ پھیر لیتے تھے۔
 تمدنی حیثیت سے یہ نیا طبقہ کافی اہمیت رکھتا ہے۔ علی طور پر یہی طبقہ ہماری سماجی
 زندگی کی رہنمائی کا تاج اپنے سر پر رکھنا چاہتا ہے اور پرانے درباروں اور جاگیردارانہ
 نظام کی جگہ داستانوں کی سرکردگی اور افسانوں کی مرکزیت اپنے قبضے میں لینا چاہتا ہے
 اس کے علاوہ اس کی پیاس محض گل و بلبل سے نہیں بجھتی یا اسے یوں کہتے کہ وہ ان علامتوں کا
 بردہ چاک کر کے اپنے دل کا غیاظ نکالنا چاہتا ہے۔ اس کی فضا زیادہ وسیع اور روشن
 ہے اور اس کے مسائل زیادہ متنوع اور الجھے ہوتے ہیں۔ چنانچہ اب یہی طبقہ ہمارے
 قارئین کا طبقہ ہوتا ہے اور اسی کا مذاق اب ادب کی کسوٹی قرار پاتا ہے۔ دربار داری کے
 ذوق کی جگہ اب اس نئے طبقے کو ملتی ہے اور اس کی کارفرمایاں ہم ادب کی ہر صنف میں
 دیکھ سکتے ہیں۔

سر سید اور مولانا حالی کی آواز اس نئے طبقے کی ترجمان ہے۔ انھوں نے نثر کی
 صنعت گرمی اور آراستگی کے خلاف علم بغاوت بلند کیا اور نثر و نظم کو نئے راستوں کی طرف
 بلایا اس تحریک کا اثر لکھنؤ پر بہت زیادہ نہیں ہوا، خاص طور پر اس وجہ سے کہ لکھنؤ میں دربار
 ادب کی یادیں ماند نہیں پڑی تھیں۔ کچھ لوگ ابھی تک ان بابرکت دنوں کے واپس آنے کے
 خواب دکھ رہے تھے اور ملکہ معظمہ سے انصاف کی امید رکھتے تھے دوسرے یہاں جاگیرداروں اور
 جاگیرداروں کی نصیبیوں نے ابھی تک وہ حالت پیدا نہیں کی تھی جو بے بسی کا پیش خیمہ ہوتی ہے
 اور جس کے نتیجے کے طور پر نئے اور پرانے نظام کے درمیان پرہیز کر لوگ کچھ نہ کچھ طے کرنے پر مجبور
 ہوتے۔ اس کے علاوہ یہاں انگریزی تعلیم کا رواج بھی بہت دنوں بعد ہوا۔
 باوجودیکہ یہ تحریک لکھنؤ میں انتہائی غیر مقبول اور قابل ملامت گردانی گئی، پھر بھی

انگریزی کے اثرات یہاں واضح طور پر نظر آتے ہیں۔ بشر میں تو بلا خوف تردد یہ کہا جاسکتا ہے کہ انگریزی لٹریچر کی روح کو سمونے کی کوششوں میں سب سے زیادہ کامیاب کوششیں لکھنؤ ہی میں کی گئی ہیں۔ اس سے پہلے کہ ہم نئے دور کی ان کوششوں کا تذکرہ کریں یہ ضروری ہے کہ اس بات کا اعادہ کیا جائے کہ ہم صرف انہیں کا زناموں کا تذکرہ کریں گے جو اپنی روح کے لحاظ سے منفرد اور مخصوص ہیں اور لکھنؤ کی تمدنی فضا میں سانس لیتے ہیں۔

معرکہ ۱۸۵۷ء کے بعد انگریزی زبان کے رواج اور مغربی تہذیب کے اثرات نے جن چیزوں کی کمی محسوس کرائی تھی ان کا احساس لکھنؤ میں غدر سے پہلے بھی ہو چلا تھا۔ یہ ظاہر ہے کہ نشر و نظم کے مخصوص لکھنوی رنگ نے اس سے نہ کوئی اثر لیا اور نہ تبدیلی کو ضروری جانا، ہاں ادبی افسانوں اور شاعری کے علاوہ ذہن اب ٹھوس فلسفیانہ اور سائنٹفک مسئلوں کی طرف بھی متوجہ ہونے لگا، چنانچہ غازی الدین حیدر شاہ کے زمانے میں ایک رصد گاہ سائنٹفک تحقیقات کے لئے قائم کی گئی۔ اسی زمانے میں نہایت تکلف اور اہتمام کے ساتھ ایک مطبع کھولا گیا اور تاریخ و مذہب سے متعلق کتابیں اس مطبع میں چھاپی گئیں۔ چنانچہ پنجسورہ بخط طغر عربی کی مستند فارسی لغت تاج اللغات اور فارسی لغت ہفت قلزم عربی میں مناقب البحر ربیعہ (۱۸۱۹ء) اور فارسی میں مجاہد حیدری کے نام سے تاریخ کی دو کتابیں چھاپی گئیں جن میں غازی الدین حیدر کے زمانے کے حالات قلم بند کئے گئے ہیں اور گلدستہ محبت کے نام سے غازی الدین حیدر اور ہیسٹنگز کی ملاقات کا حال اس مطبع میں چھپا۔ یہ مطبع ٹائپ کا تھا۔ اور ٹائپ میں آج تک اردو فارسی اور عربی کتابوں کی خاطر خواہ طباعت کے لئے بند میں کوئی انتظام نہیں۔ اس سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ شعر و شاعری کے میدانوں کے علاوہ دوسرے علوم و فنون کی طرف بھی توجہ مبذول ہونے لگی تھی۔ دربار کی سرپرستی اور مطبع کی آسانی نے اس

شوق کو تیز کیا۔

نصیر الدین حیدر کے زمانے میں ایک انگریز مسٹر آرچر نے اپنا لیتھو کا کارخانہ کانپور سے لکھنؤ منتقل کیا اور بادشاہ نے ان کی سرپرستی کی۔ دراصل یہ انتقال انھیں کے ایما سے عمل میں آیا تھا۔ اس کے بعد سے مطابع کی تعداد لکھنؤ میں بڑھنے لگی۔ ۱۸۴۶ء میں لکھنؤ کی حدود میں بارہ چھاپے خانے قائم ہو گئے جن میں میر حسن کا مطبع اور مطبع مصطفائی بہت مشہور ہوئے۔ میر حسن کے مطبع کے اہتمام صحت اور حسن انتظام کی تعریف سرور نے فائدہ عجائب میں نہایت تفصیل سے کی ہو اسی زمانے میں شرحوں اور ترجموں کی بھرمار ہو گئی۔ پہلی لیتھو کتاب الفیہ کی شرح میں چھپی۔ لارڈ بروہم کی کتاب جو سائنس کے فوائد اور اعمال پر ہے انگریزی سے ترجمہ کی گئی۔ ۱۸۴۹ء میں کمال الدین حیدر نے شاہ کی خوشنودی کے لئے خاندان شاہی کے حالات لکھنے شروع کئے لیکن اس کے چھپنے کی ذرت اس وقت نہ آئی اور ۱۸۵۵ء میں جب ملشی نول کشور نے اپنا مطبع کھولا تو علم و ادب کے نئے ذخیرے سامنے آ گئے۔

نول کشور پریس ہمارے ادب کی تاریخ میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے اگر نول کشور پریس نہ ہوتا تو اردو ادبیات کی روایات نہ ہوتیں اور غالباً ہماری زبان ایک ایسی زبان نہ ہوتی جو اپنا ماضی نہیں کھتی، نول کشور پریس نے اردو ادب کو اس کا ماضی دیا اور اس کی روایات کو زمانے کے دست برد سے محفوظ کر کے ہمیشہ کے لئے اردو ادب کے نئے رجحانات کی پشت پناہی کے لئے استوار کر دیا۔ فارسی اور عربی اثرات اردو نثر و نظم دونوں پر پڑے لیکن ان کا واضح راستہ اور ان کے تدریجی نشوونما کا اندازہ ہم نول کشور پریس کی چھاپی ہوئی داستانوں اور دیوان ہی سے کر سکتے ہیں۔ نول کشور پریس نے زیادہ تر توجہ ترجموں پر صرف کی فارسی اور سنسکرت سے تمام اہم اور مفید مطلب کتابوں کے ترجمے

کرائے گئے۔ رامائن کا ترجمہ ہوا، سیر الملتاخرین کے ترجمہ نے اردو میں تاریخ کے عنوان پر کتابوں میں اضافہ کیا۔ داستانیں ترجمہ ہوئیں جن کا ترجمہ ہونا اور چھپنا تو درکنار آج بھی ان کو پڑھنے کے لئے غیر معمولی استقلال کی ضرورت ہے۔ داستان امیر حمزہ کے جملہ دفاتر اردو میں ترجمہ ہوئے اور کچھ ملبعز اور بطور ہر لکھے گئے۔ داستان خیال کی تمام جلدیں ترجمہ ہوئیں

اردو داستانوں کا یہ سلسلہ اردو نثر کی دیو مالہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس عہد کے تمدن کی ہر چھائیوں کے ہمیں اس دور کے تخیل اور جمالیاتی تصور کی اڑان کا پورا خاکہ ان میں ملتا ہے۔ یہاں شہزادے اور شہزادیاں بھی ہیں، بیڑیاں اور دیو بھی ہیں۔ میدان جنگ اور محفل طرب بھی، قتل و خون، عشق و محبت، خطر پسندی اور عشرت کو شہی، کیا چیز ہے جو یہاں موجود نہیں۔ یہ گویا پوری دنیا ہے جو تخیل کے پردہ پر قائم کی گئی ہے اور اتفاقات کے سہارے زندہ رہتی ہے۔ یہاں اسباب و علل و ذرائع کے سارے پردے اٹھتے ہیں اور انسان گویا مثبت اور منفی حالات کے دست و گریبان نظر آتا ہے۔ یہ ہمارے تمدن کی ابتدائی تصویریں ہیں اور انہی کے بل بوتے پر ہم اس دور کے تمدنی خاکے کو مرتب کر سکتے ہیں۔ اس دور کی کوئی تالیخ اور کوئی تذکرہ اس سے زیادہ سچی اور واضح تصویر پیش نہیں کر سکتا۔ عشق و محبت، وفا و جفا، رقیب و عاشق کے وہ تمام تصورات اور ہمدردی شاعری کی علامتیں یہاں جینی جاگتی نظر آتی ہیں۔ پھر زبان و زبان کا یہ عالم ہے کہ یہ ذخیرہ کہیں ختم ہوتا ہی نظر نہیں آتا، گویا الفاظ کا ایک بے پناہ سمندر ہے جو جس طرف چاہتا ہو اپنا رخ موڑ دیتا ہے۔ ان کہانیوں میں کردار نگاری، واقعہ نگاری اور دوسرے فنی اصول کا لحاظ رکھا گیا ہے کہ یہ وہ ابتداء ہے جو صرف تخیل کے اصول کو مانتی ہے پھر بھی

ہیں یہاں ایسے کردار ملتے ہیں جنہیں اہم اس دنیا میں دیکھتے ہیں وہ واقعات ملتے ہیں جنہیں ہم دیکھتے نہیں تو سوچتے ضرور ہیں یہاں وہ زبان وہ رسم و رواج وہ تمدن ملتا ہے جو اجنبی نہیں کہا جاسکتا

یہ جو ملک نے سنا تو اپنا حال تباہ کیا اور جواب دیا کہ مجھ سے یہ قید فرنگ نہ اٹھی ہے نہ اٹھے گی۔ صاحب دانی مجھ پر گدراہ ہوں گی، میں تو ماں کا دباؤ سہتی نہیں۔ دانی جو میرے ساتھ رہیں گی اور ہر بات میں ہٹ ہٹ بولیں گی، پھر مجھے کہاں تاب ہوگی۔ میں بھی کچھ کہوں گی تو نگوڑ ماری بدنام ہوں گی، اس سے میں درگزر ہی بہت پڑے دہوتا جس سے ٹوٹیں کان۔ ایسی کیا بے اعتباری ہوں کہ دانی کو لئے لئے پھروں بھاڑ میں جائے سیر جو لمبے میں جائے تماشا۔ میں اس بڑھیا نگوڑی کو نہ لے جاؤں گی۔
(طلسم ہوش رہا، جلد اول)

طلسم ہوش رہا کو داستان امیر حمزہ کے پوسے سلسلے کی اہم ترین کڑی کہا جاتا ہے۔ منشی میر محمد حسین جادو اور منشی احمد حسن قمر کی سحرکاری اور سحر نگاری نے ان میں پلاٹ اور طلسم کے علاوہ زبان اور بیان کی وہ غیر معمولی روانی اور قدرت پیدا کر دی ہے جو اپنی آپ نظر ہے۔ ان مفید مطلب ترجموں اور داستانوں کے علاوہ منشی نول کشور نے ایک اخبار اودھ اخبار کے نام سے جاری کیا۔ یہ اخبار کئی حیثیتوں سے اہمیت رکھتا ہے اول تو یہ اردو صحافت کے اس دور میں جاری ہوا تھا جب صحافتی کساد بازاری اپنے عروج پر تھی۔ اخبار نئے نئے نکلتا شروع ہوئے تھے اور اس نئے شوق کو پورا کرنے کے لئے اکثر وہ لوگ میدان میں اتر رہے تھے جن کی گھر میں دام نہ تھے اور جن کو صحافت سے دور کا بھی لگاؤ نہ تھا۔ لکھنؤ سے کارنامہ اور اودھ اخبار نکلتا شروع ہونے کا زمانہ جلد ہی ختم ہو گیا لیکن اودھ اخبار نے

اردو ادب میں تاریخی اہمیت حاصل کی ہر چند کہ اس کی صحافت کا پایہ نہایت اعلیٰ نہ تھا۔ پھر بھی جو بات اہم ہے وہ یہ ہے کہ اس نے صحافت کی ان ذیلی ترکیبوں اور داؤ بیج سے اپنا دامن آلودہ نہ کیا جو اس عہد میں عام تھے علاوہ بریں اور دھ اخبار نے سرشار اور شرر کو اردو ادب میں روشناس کرایا۔ سرشار کا مایہ ناز ناول "فسانہ آزاد" قسط دار اسی اخبار میں شائع ہونا شروع ہوا۔ شرر کے مضامین بھی ان کالموں میں چھپے۔

اور دھ اخبار کے اجراء کے بعد ہی اور دھ بیج جاری ہوا اور دھ بیج کی معصری نے اور دھ اخبار کی اہمیت کو اور بھی بڑھا دیا۔

"اور دھ بیج" ۱۸۷۷ء اردو میں اپنی قسم کا پہلا اور آخری اخبار تھا۔ صحافت کے لحاظ سے اور دھ بیج پہلا اخبار تھا جس نے محض تجارت کو اپنا ملح نظر قرار نہیں دیا بلکہ مغربی اصول پر اخبار نویسی کی شان پیدا کی اور ایک خاص سوشل مسلک قائم کیا۔ اب تک کے اخباروں کے برخلاف "اور دھ بیج" کا ایک سماجی اور کسی حد تک سیاسی مسلک تھا۔ فشی سجاد حسین مرحوم خود کانگریس کے رکن تھے اور نشیب و فراز کے باوجود ان کے قدم کبھی اس راہ سے نہیں ہٹے وہ آخر تک کانگریس کے سیاسی عقیدے کے موافق رہے انھوں نے سرسید اور ان کی اینگلو سائنس سیاست کے شباب کے زمانے میں بھی ہندو مسلم اتحاد اور انگریزوں کی ذہنی اور سماجی غلامی کے خلاف آواز اٹھائی اگر اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو "اور دھ بیج" نے بہت بڑی خدمت انجام دی اور ایک سیاسی نقطہ نظر یعنی ملک کی آزادی اور ہندو مسلم اتحاد کو سامنے رکھ کر ہماری سماجی اور تمدنی زندگی پر طنز اور طعنت کے ہرے میں انتہائی کڑی تنقید کی۔ ہر چند کہ اس کا پیرایہ تنقید اور نقطہ نظر دونوں قدامت پسند تھے اور نئی تحریکوں کو عام طور پر اور مغربی اثرات کو خاص طور پر اس کی طنز کا نشانہ بناتا تھا۔

پھر بھی یہ ماننا پڑے گا کہ پنج، پر مغربی اثرات صحافت اور طرافت دونوں حیثیتوں سے طاری ہے۔

اُردو ادب طرافت اور طنز دونوں جہ سروں سے تقریباً نا آشنا رہا ہے اور یہی وجہ ہے کہ یہاں روایتی سنجیدگی کی جڑیں دور تک پھیل سکی ہیں۔ طرافت ادب اعلیٰ کی رگ حیات ہے اور جو ادب اس شہ رگ سے محروم ہو اُسے دنیا کے اعلیٰ ترین ادب میں شامل نہیں کیا جا سکتا۔ طرافت کا فقدان مذاق سلیم کو جدت اور ندرت کے جذبات سے عاری کر کے اسے روایات کی کڑی زنجیروں میں جکڑ لیا ہے اور ان بنیادوں کو آنکھ بند کر کے مان لینے پر زور دیتا ہے جو روایات نے ہمارے تمدن اور معاشرت میں قائم کر رکھی ہے۔ جب تک معاشرت اور تمدن کی ان بنیادی قدروں کا ظلم شکست نہیں ہوتا اس وقت تک طرافت اور طنز کے چشمے نہیں بھوٹتے اور نئے راستے نہیں کھلتے، اودھ پنج، ایک دور کی پیداوار ہے جب تمدن کی مستحکم دیواریں ڈگمگانے لگی تھیں ہماری تہذیب اور معاشرت نے جن قدروں کو عظیم اور مطلق سمجھ رکھا تھا وہ اب بے بس اور مجبور نظر آ رہی تھیں۔ دربار دارمی اور شمشادی نظام ختم ہو رہا تھا اور اس کے عوض "سوداگروں کی حکومت" قائم ہو رہی تھی، یہ انگریز سوداگر یہاں کی رعایا پر حکومت کو کرتے تھے مگر نہ دربار بناتے تھے اور نہ مخفیس جاتے تھے۔ وہ یہاں کی رعایا میں ملنا نہ چاہتے تھے۔ انہیں ان کے ادب سے دل چسپی تھی نہ تمدن سے، وہ ایک نیا تمدن، ایک نئی تہذیب اور نئی زبان لائے تھے اور اسے وہ روزی دینے سے قبل شرط کی حیثیت سے ہر بند و ستانی کے سامنے رکھ دیتے تھے۔ ان دو تمدنوں کی کشاکش نے ہندوستانی ذہن کو ایک دور اسے ہر لاکھڑا کیا۔ پرانی تہذیب کا چراغ جھٹلا رہا تھا۔ حرم مخفیس، مشاعرے ہوسیقی کے جلے، اس ادراندربھائیں رخصت ہو رہی تھیں تعلیم نسواں، پردہ، وضع داری

قوم، مذہب، ذات پات کے قیود بھی نئے سانچے میں ڈھانے لگے تھے۔ ایسے وقت میں ایک آزاد اور فکر و ادراک سے کام لینے والے دانشور نے لازمی طور پر اس تہذیب کو محض تماشائی حیثیت سے دیکھنا چاہا اور راہ چلتے ان نظاروں پر گرد اڑائی کہتے اسے بگڑیاں اچھالیں اور حمام میں سب ننگوں کو دیکھ کر خوب ہنسا۔ پہنچا دودھ پنچ کی ظرافت ہے۔

اودھ پنچ کے طنز اور ظرافت کے بارے میں ایک بات قابل غور ہے۔ اودھ پنچ کی ظرافت نے یا پرانے تصورات سے بغاوت نہیں بلکہ ان کی اصلاح کی ایک مبارک خواہش ہے۔ اودھ پنچ کو مختلف لکھنے والوں کا تعاون حاصل تھا اور ان لکھنے والوں کا رخ مختلف سمتوں میں تھا کوئی نوابوں اور امراء کی خالص مشرقی عیش پرستی کا خاکہ اڑاتا تو کوئی متوسط طبقے کی نیم مغربی رہن سہن کا لیکن ان سب حضرات کا ہدف تمدن کا یہ اودھ پنچ اختلاط تھا جو اس دور میں فروغ پا رہا تھا۔ ایک طرف انہیں مشرقی تہذیب میں ضرورت سے زیادہ عصبیت اور تنگ نظری دکھائی دیتی تھی وہ علم کے ان محدود دائروں کو دیکھتے تھے جو ہمارے اخلاق اور تمدن کے لیے چھپے تھے۔

یہاں نہ جدید تحقیقات کی گنجائش تھی نہ ہی معلومات سے استفادہ ممکن تھا۔ وہ اس مختصر زمین و آسمان کی طرف نظر کرتے تھے جس کی وسعت طلسم ہوش ربا کے تخیلی حلقوں میں محدود تھی، وہ زندگی کی حد بندی کر دیکھتے تھے جن میں صفت شکن علی شاہ کی پرواز اور حضرت کوشیوں سے آگے فکر و عمل کے میدان تنگ تھے۔ دوسری طرف وہ مغرب زدگی کی طرف نظر کرتے تو اسے ظاہر داریوں کے شکنجوں میں اسیر پاتے کوٹ پتلون کے تکلفات، افسروں اور انگریزوں کی کوٹھیوں کے ایسے پیرے، تلفظ کا بگاڑنا، شراب، بے پردگی اور دوسری اخلاقی بے راہ رویاں دیکھتے تو اس کا مضحکہ اڑاتے، یہاں کے زمین و آسمان کو وہ نوازاں اور دردنہر تک محدود جاننے اور اس کے علاوہ تہذیبی اور تمدنی حیثیت سے یہ زبان کے لئے اجنبی تھی۔ وہ ان دونوں تمدنوں کے اختلاط کا کوئی واضح

نقشہ تو نہیں بنا سکے لیکن یہ معلوم ہوتا ہے جیسے ان کا سطح نظر سادہ پوشاک اور اعلیٰ ادراک کے اصول پر چلنا تھا۔ علم و فضل کے دائروں میں وہ جدید و قدیم، مشرقی و مغربی کے خطوط نہ کھینچتے تھے۔ رہتے سہنے میں وہ دکھاوے اور مناوٹ کے قائل نہ تھے اور اس لئے مشرقی و مغربی دونوں تمدنوں کے خاکے اڑانا ان کے ہاں جائز تھا۔

اودھ پنچ کو مختلف لکھنے والوں کا تعاون حاصل تھا، مرزا سجاد حسین مرحوم اس کے ایڈیٹر تھے۔ انھوں نے اپنے رفقاء میں ایسے سحر بیان اور جادو و رقم نامہ نگار ڈھونڈے جو اس زمانے کے لکھنؤ کی سوسائٹی کا جوہر کہے جاسکتے تھے۔ پنڈت رتن ناتھ سرشار کے مضامین دو سال تک برابر شائع ہوتے رہے لیکن سرشار نے جب اودھ اخبار کی عنان ادارت سنبھالی اور اودھ اخبار اور اودھ پنچ میں چلی تو یہ سلسلہ منقطع ہو گیا۔ سید محمد خاں آزاد، احمد علی شوق، جوالا پرشاد برقی، احمد علی کسمندوی، تر بھون ناتھ، بھیر مرزا، محبوب بیگ، ستم ظریف اور اکبر الہ آبادی اسی دور میں سامنے آتے ہیں۔ ان کی شوخ و سنگ تحریروں نے اودھ پنچ کو صحافت کی سچا ادبیات کا مخزن بنا دیا۔ ان ادبی شہ پاروں میں زبان و بیان کی وہ جاشنی پوسے طور پر ملتی ہے جس کے لئے لکھنؤ مخصوص رہا ہے، بیان میں طرافت، زندہ دلی اور شوخ طبعی وہ تمام خصوصیات موجود ہیں جو انشا اور جرات کے کلام کی جان ہیں۔ طرافت کے لحاظ سے ان کا مذاق غافلہ لکھنوی ہے، پھبتیاں، نعرے بازیاں اور ضلع جگت خالص لکھنؤ کے مذاق سے متعلق رہی ہیں اور ان کا استعمال اودھ پنچ نے سب زیادہ کامیابی سے کیا۔ طرافت کے اس مذاق کو آج ہم اعلیٰ ترین نہیں کہہ سکتے یا اگر کہہ سکتے ہیں تو اس کے مختصر اور محدود حصے ہی کو لیکن اس دور میں ضلع جگت اور پھبتی کا مذاق عام تھا اور ظاہر ہے کہ بچو اور زل گوئی سے یہ مذاق کہیں زیادہ شستہ اور ستھرا ہوا تھا۔ زبان کے بارے میں یہی کہا جاسکتا ہے کہ اودھ پنچ میں

تمام تر مزاج الفاظ اور زبان ہی کے ذریعہ سے پیدا کیا جاتا واقعات کا عنصر بہت کم ہوتا تھا اور اس کا استعمال محض برائے نام۔ زبان۔ محاورے، روزمرہ اور خاص تر اکیب جوا و پنچ نے استعمال کیں وہ لکھنؤ کے کلچر کی پیداوار تھیں اور یہیں کے بازاروں، سراؤں اور میلوں ٹھیلوں میں بولی جاتی تھیں۔ زبان کے لحاظ سے اودھ پنچ کی سب سے بڑی خدمت یہی ہے کہ اس نے ان طبقوں کی زبان کو محفوظ کر دیا اور وہ بھی اس لطف کے ساتھ کہ ظرافت اور خوش طبعی کا رنگ دوبالا ہو گیا۔

اودھ پنچ نے اپنی تاریخی زندگی میں چار معرکے سر کئے۔ فسانہ آزاد کے سلسلے میں پہلا معرکہ ہوا کہ یہ فسانہ اودھ اخبار میں چھپا اور اودھ اخبار اور اودھ پنچ میں معاشرانہ جھمکیں ہنسنے چلتی رہیں۔ اس معرکے ہی پر موقوف نہیں تمام تر معرکوں میں اودھ پنچ نے ادبی تنقید اور نکتہ چینی سے زیادہ ظریفانہ خوش طبعی اور طباعی کا مظاہرہ کیا ہے۔ کچھ اعتراضات صحیح بھی تھے لیکن یہاں مقصد گرمی بازار قائم رکھنے اور بگڑی اچھالنے سے تھا۔

دوسرا معرکہ مولانا حالی سے ہوا۔ اودھ پنچ والوں نے لکھنؤ والوں کی طرف سے گویا مولانا حالی کی نئی اصلاحوں کے مقابلے میں اعلان جنگ کر دیا تھا اور مقدمہ شعر و شاعری کے اعتراضات اور تجاویز دونوں پر خوب طنز و تشنیع کی اور گویا لکھنؤ کے شعرا کی اس توہین کا بدلہ لے لیا جو اس کے نزدیک مولانا حالی سے سرزد ہوئی تھی۔

تیسرا معرکہ داغ سے ہوا۔ حیرت کی بات ہے کہ داغ میں لکھنؤی انداز شاعری کے اتنے اثرات موجود ہوتے ہوئے بھی لکھنؤ نے کبھی ان کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم نہیں کیا۔ اس کی وجہ غالباً تیر و داغ کی رقابت اور دہلی و لکھنؤ کے جھگڑے تھے اودھ پنچ کے صفحوں سے اعتراضات کی چنگاریاں مدت تک اڑا کیں جن کا رخ داغ کی شاعری کے علاوہ ان کے حسب نسب

اور صورت و سیرت کی طرف بھی تھا۔ اس معرکے سے اور ان اعتراضات سے داغ کی تہمت میں فرق نہ آیا مگر تھوڑے زمانے تک ہنسنے ہنسانے کا مشغلہ جاری رہا۔

”اودھ پنچ کا آخری معرکہ مولانا شرر سے تھا یہ دراصل ان اعتراضات کا شاخسانہ تھا جو مولانا نے گلزار نسیم پر کئے تھے۔ اودھ پنچ نے اپنی پرانی وضع کے مطابق ان اعتراضات کا خاکہ اڑایا اور بقول چلبست اودھ پنچ کی بھتی ہوئی آگ کچھ ایسی بھڑک اٹھی کہ اس کی آج دور دور تک پہنچی۔ اس معرکے میں زبان اور محاورے کی تحقیق و تردید پر بھی خاص توجہ کی گئی لیکن بحث کا لہجہ ہمیشہ طنزیہ ہی رہا۔

ان خاص معرکوں کے نتیجے میں چھوٹی موٹی جھڑپیں ہوتی رہتی تھیں۔ سرسید کو پیر پنچر کہا اور ان کے پیچھے مذہب کی شان میں کیا کچھ نہیں کہا گیا۔ غرضیکہ ۱۸۷۷ء سے ۱۹۱۲ء تک اودھ پنچ کا دور دورہ کبھی سرد اور کبھی گرم طریقے پر چلتا رہا اور اس نے ہمارے ادب میں ایسے اجزا کی نمائندگی کی جو ابھی تک اس محفل میں موجود نہ تھے۔ لکھنؤ نے اردو نظم میں زندگی، پاکپن اور خوش طبعی کی شمعیں روشن کی تھیں وہ نثر میں اس سے بھی زیادہ آن بان سے روشن رہی اور اس راہ پر چلنے والوں کے لئے آج بھی ان کی روشنی مانند نہیں پڑی ہے۔

(۱۹۵۱ء)

لکھنؤ میں اردو ادب

(ایک جائزہ)

لکھنؤ کے دبستان شاعری کے بارہ میں عام طور پر جو نظریہ قائم کیا گیا ہے وہ لکھنؤی رنگ سخن کو ایک غیر متحرک و جامد طرز شاعری کی حیثیت سے پیش کرتا ہے لیکن اس بات کو فراموش کر دیا جاتا ہے کہ جس رنگ سخن کو خاص لکھنؤی سمجھا جاتا ہے اس کی نشوونما میں بڑا ہاتھ غیر لکھنؤی شعری تجربوں کا ہے۔

لکھنؤ اسکول اپنی امتیازی شان کے ساتھ خواہ کسی دور میں سامنے آیا ہو لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس کی بنیادیں ان ہمارے شاعروں کے ہاتھوں رکھی گئی تھیں جو دہلی سے یہاں آئے۔ اردو شاعری میں تنقید و تصفیہ زبان کا جو سلسلہ دلی کے بعد فارسی اور ہندی مضامین کے امتزاج اور اس کے بعد ایہام اور دوسری خرابیوں کی تراش خراش کی صورت میں شروع ہوا۔ اس کی ابتدا دہلی میں ہوئی تھی اور اس کا مجرم صرف لکھنؤ کو قرار دینا انصاف کے خلاف ہے۔ بارہویں صدی ہجری کی دہلی اپنے پرانے تزک و احتشام کی صورت ہر چچائیں رہ گئی تھی مرہٹوں، انگریزوں کی بڑھتی ہوئی طاقت اور متعدد دعوے و دعوے مختار ریاستوں کے قیام نے دہلی کی مرکزی حکومت کو کمزور کر دیا تھا۔ دربار کے اندر امر کی سازشوں اور دہلی کے ارد گرد خارجی سیاسی عناصر کی سرگرمیوں نے شہر میں بد نظمی، ہراسناکی اور بے اطمینانی کی لہر دوڑادی

تھی۔ ظاہر ہے کہ ایسی فضا میں شاعری کا پنپنا محال تھا کیونکہ امر ارجن سے ہمارے شاعر وابستہ تھے یا تو دہلی چھوڑ چکے تھے یا ان کی جیبیں خالی ہو چکی تھیں۔ محبوبِ راسخرا کے لئے بھی اس کے سوا اور کوئی چارہ نہ رہا کہ یا تو وہ خانہ نشین ہو جائیں یا دہلی سے باہر دوسرے درباروں میں قسمت آزمائی کریں، چنانچہ دہلی کی جمی ہوئی محفلِ اجڑنا شروع ہوئی شاہ حاتم اور میر درد خانہ نشین ہو گئے باقی کوئی مرشد آباد اور عظیم آباد جا بسا، کسی نے فرخ آباد اور ٹانڈہ کا قصد کیا اور کچھ اودھ آ گئے اودھ کئی وجوہ کی بنا پر شعرا کے لئے زیادہ کشش رکھتا تھا، شجاع الدولہ نے کسر کی شکست کے بعد یہ اچھی طرح سمجھ لیا تھا کہ دہلی کی مرکزی قوت ختم ہو چکی ہے اور انگریز اب سیاسی اقتدار کے لئے اپنی طاقتیں مجتمع کر رہے ہیں اس لئے اگر اپنی ریاست کو بچانا مقصود ہے تو دہلی پر تکیہ کئے بیٹھے رہنے کی بجائے اودھ کو مضبوط و طاقتور ریاست بنانا ضروری ہے انھوں نے اس مقصد سے تمام سیاسی طاقتوں سے عارضی صلح کر کے ساری توجہ اودھ کو ایک مضبوط ریاست بنانے میں لگا دی اور اس میں وہ کامیاب ہوئے۔

دہلی والوں کو شجاع الدولہ اس لئے بھی عزیز تھے کہ امۃ الزہرا بیگم، دہو بیگم، محمد شاہ کی منہ بولی بیٹی اور موتمن الدولہ اسحاق خاں شوستری کی صاحبزادی شجاع الدولہ کو بیٹیا ہی تھیں یہ بڑی سیریشم و مہمان نواز تھیں اور انھوں نے خصوصیت کے ساتھ اہل دہلی کے ساتھ بڑی مراعات اور رکھیں، چنانچہ دہلی کے علماء و شعرا اور دوسرے ارباب کمال یہاں کھینچ کر آنے لگے حتیٰ کہ جب شہزادہ جواں نخت اور مرزا سلیمان شاہ اودھ میں قیام پذیر ہوئے تو اودھ بالکل دہلی

سے صاحبِ نادار العصر کا بیان ہے کہ شاہ دہلی کے ماتحت تمام صوبوں میں اودھ کا صوبہ مشہور تھا۔ نجم الغنی نے تاریخ اودھ میں اس عہد کے فیض آباد کی ایک تصویر کھینچی ہے۔ اس کے علاوہ ایک مورخ نے لکھا ہے کہ فیض آباد کی شہر پناہ سے میل دور پر ایسا معلوم ہوتا تھا جیسے کسی بڑے شہر کے وسط میں ہیں۔

نظر آنے لگا۔ خان آرزو اور میرزا ملک پہلے ہی بہو بیگم کے بھائیوں رنواب مرزا علی خاں اور
رنواب سالار جنگ کے سایہ عاطفت میں زندگی بسر کر رہے تھے۔ سودا بھی فرخ آباد سے فیض آباد
آگئے اور انھیں کے ساتھ اور بہت سے شعراء یہاں پہنچ گئے جن کی تفصیل آرائش محفل
میں درج ہے۔

آصف الدولہ کے عہد میں بہاجرین کے ورود کا سلسلہ تیزی سے شروع ہوا اور
دہلی کی راجی سہی شان و شوکت کھینچ کر فیض آباد آگئی۔ میر تقی میر بھی یہیں آئے ۱۱۹۷ھ میں
رنواب آصف الدولہ کے دربار میں قصیدہ گزرا۔ رنواب نے اسی دن خلعت فاخرہ اور
۳۰۰ روپیہ مشاہرے سے سرفراز کیا۔ جب آصف الدولہ نے پایہ تخت فیض آباد سے لکھنؤ منتقل
کیا تو یہ سب مشاہیر بھی لکھنؤ آگئے اور اس طرح لکھنؤ میں اردو شاعری کا پہلا دور شروع ہوا۔
اور میر، سودا اور میر حسن نے لکھنؤ کو نغمہ ہندی سے آشنا کیا۔

اس دور کی نمایاں خصوصیت یہ تھی کہ اس
لکھنؤ میں اردو شاعری کا پہلا دور عہد کا لکھنؤ دہلی کے تمدن کا چہرہ تھا اور
فرق صرف یہ تھا کہ دہلی کی دیرانی اور عسرت کی جگہ یہاں عشرت اور اطمینان نے لے رکھی
تھی، پھر چونکہ دہلی لکھنؤ کی سماجی و اقتصادی بنیادیں ایک ہی تھیں، اس لئے دہلی کے شعراء

لے ذکر میر و گلشن ہند (ذکر مرزا علی لطیف)

”اگرچہ گرفتہ مزاجی سے ان کی روز بروز صحبت رنواب مرحوم سے بگڑتی گئی لیکن تنخواہ میں
کبھی قصور نہیں ہوا اور رنواب سعادت علی خاں بہادر کے عہد میں آج تک کہ ۱۲۱۵ھ وہی حال ہے۔“
لے لیکن لکھنؤ اب تک اس نغمہ ہندی سے گوش آشنا نہیں ہوا تھا اور وہاں کی شاعری خالص مادامی انقلاب
کا انتظار کر رہی تھی اس لئے جب شاہ عالم کے زمانہ میں دہلی پر تباہی آئی تو مادامی ترغیبات کی بنا پر اہل
دہلی نے دیر شرقی کو اپنا مستقر بنایا۔ کاشف الحقائق جلد دوم صفحہ ۳۷

کے لئے اودھ بھی دہلی ہی کا حکم رکھتا تھا اور چونکہ ان کی آمد سے پہلے اُردو شاعری اودھ میں کسی ترقی یافتہ اور واضح شکل میں موجود نہ تھی، اس لئے ظاہر ہے کہ ان کی شاعری کو کسی اور رنگ سے متاثر ہونے کا موقعہ بھی نہ تھا۔

اس عہد میں دہلی سے آئے ہوئے شعراء کا رجحان صرف یہ تھا کہ لکھنؤ کو دہلی کے رنگ میں ڈھال لیا جائے۔ اس زمانہ کا لکھنؤ دراصل دہلی کا محض معلوم ہوتا تھا، وہی تمدن وہی طور طریقے، وہی شعر و شاعری کے چرچے۔ انشاء دریا کے لطافت میں لکھتے ہیں:-

ایں مجمع ہر پاک برسد اولاد آئندہ دہلی والی گفتہ شود و محلہ ایشاں محلہ اہل دہلی دارگاہ
شہر را فرا گیرند آں شہر را آرد و نامند لیکن جمع شدن این حضرات در بیچ شہرے سوائے
لکھنؤ نزدیک تر ثابت نیست..... در لکھنؤ از سبب قرب تمام شاہجہاں آباد فصیح و
غیر فصیح جمع شدہ اند و این شہر شاہجہاں آباد شدہ است لکھنؤ نامندہ است... (اصلاً)

.. ازیں جہت لکھنؤ شہر پاک دیگر شرفی دم جمے دار و دیوان شاہجہاں آباد است
زیر آئہ فصحا و سلیقہ شعرا اں کہ جاں آں شہر باشند دزیں شہر مجتمع اند پس شاہجہاں آباد
حکم غالب بے جان دارد و لکھنؤ جان اوست و جان راہ را مینہ بر غالب ترجیح است“ (تجلی)

لیکن اس کے باوجود ایک خاص فرق جو نظر آتا ہے وہ فضا کا ہے یعنی یہاں امن و سکون عیش و عشرت، اطمینان و فالغ انبالی کی فضا دہلی کے مقابلے میں واضح طور پر نظر آتی ہے۔ اس فرق میں جو چیز ہم کو سب سے پہلے نظر آتی ہے وہ تصوف کا فقدان ہے۔ تصوف بنیادی طور پر مایوسی کا فلسفہ ہے جو مخالف حالات سے پیدا ہوتا ہے۔ تاریخ و تمدن کے جس موڑ پر بھی انتشار و مایوسی نے ذہنوں اور دلوں کو موقوف کیا ہے تصوف نے رہبر بن کر اس اندھیرے میں عصا کا کام دیا ہے اور خارجی حالات کے کرب و اضطراب سے ہٹ کر حاکم

تصوف کا فقدان و راصل ان اسباب و حالات کے دور ہو جانے کی وجہ سے ہوا جو تصوف کو جنم دیتے ہیں، انتشار بے یقینی، عسرت اور بے بسی اور جہاں کہیں بھی دربار اور جاگیر داری ان مصائب کا شکار ہوئی ہے وہاں تصوف کے فقدان کی وجہ حالات کی اس تبدیلی کی بجائے مذہبی رجحان میں ڈھونڈنا غلط ہے۔

شاعری کے بارے میں اُس وقت جو نظریہ قائم ہو گیا تھا اس کا اندازہ مصحفی کے ان الفاظ سے ہوتا ہے جو انھوں نے شاہ طول کے تذکرہ میں لکھے ہیں:-
 ”دلتی کہ درویشی و شاعری دوش بدوش راہ می رود“

لکھنؤ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس نے شاعری کو نیم مذہبی تصوف اور مغوم داخلیت کے محدود دائروں سے نکال کر وسیع تر فضا میں سانس لینے کا موقعہ دیا۔ لکھنؤ میں اردو شاعری کے پہلے دور کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس سماجی ماحول نے ایک نئی ادبی بیداری کو جنم دیا، انتشار اور بے اطمینانی کا جو احساس ہمارے شاعروں کو اس بات کے لئے مجبور کرتا تھا کہ وہ اپنا عندیہ کم سے کم الفاظ اور کم سے کم وقت میں ایک مختصر شعر کی شکل میں کہہ دیں وہ کم ہو گیا اور شاعرانہ فکر نے داخلیت کی غمت اور ہنگامی جھٹکیوں کی بجائے مکمل شعری دنیا یا قیاسی تجربہ کی طرف توجہ منحطف کی اور اس رجحان نے ثنوی، ہجو اور دوسری بیانیہ نظموں کو پوری اہمیت کے ساتھ اجاگر کیا۔ پھر اس کے بعد متشاعروں اور بگڑے ہوئے شاعروں کی بجائے سنجھے ہوئے مشاق شاعروں کو مرثیہ اور دوسرے اصناف کی طرف متوجہ کیا، ہجو میں ضاحک اور سودا۔ ثنوی میں میر حسن اور مرثیے میں سودا احسان۔ افسر اور گدا اس رجحان کے مختلف پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اس طرح یہاں غزل ہی سرمایہ شاعری نہیں رہی بلکہ دوسرے

لے تذکرہ مصحفی شاہ طول

اعنائت کی طرف بھی توجہ کی گئی۔ ثنوی میں میر حسن نے بلندی اور فن کا رانہ عظمت کا وہ معیار
 قائم کیا جس سے اردو ثنوی آگے نہ بڑھ سکی اور اس ثنوی کی ساری خوبی اس کی خارجی
 محاکات اور سادہ طرز بیان کی بنا پر ہے جسے اودھ کی پراٹھیاں زندگی ہی جہنم دے سکتی تھی
 اس دور میں سودا کے قصائد نے بھی شان و شوکت کی نئی معراج حاصل کی اور ہجو یا ست میں
 بھی ایک چاشنی پیدا کر دی۔ نثر کی طرف بھی توجہ کی گئی، چنانچہ سودا کا دیباچہ جو اب نایاب ہے
 اسی دور میں لکھا گیا۔ زبان کی طرف بھی شعراء کی نظریں انتہائی سنجیدگی اور باریک بینی کے
 ساتھ پڑنے لگیں اور اسے محض اتفاق کہہ کر نہیں ٹالا جاسکتا کہ جس شخص کا بقول مولانا محمد حسین آزاد
 اردو زبان کو پاک اور صاف کرنے والوں میں پہلا نمبر ہے وہ اسی خارجی فصاحت میں سانس
 لینے والا شاعر سودا ہے۔

مختلف اصناف میں لکھنؤ کی کیا خدمات ہیں ان کا ذکر اپنے موقع پر آئے گا یہاں
 صرف یہ واضح کرنا مقصود ہے کہ خارجیت متصوفانہ قنوطیت کی بجائے مادی، شادابی اور شگفتگی

لے سفیر بلگرامی نے تذکرہ جلوہ خضر میں لکھا ہے :-

اُن ہی کے زمانہ میں میر ضاحک مع اہل و عیال فیض آباد میں آئے سودا اور ضاحک امیروں
 کے کھلونے ہو گئے اور ان دونوں کی آپس میں ہجریں باعث توسیع رزق ٹھہریں اور امیروں کے
 خوش کرنے کو ہجود کی بھر مار شروع کر دی سودا کی جو اس وضع کے سبب بن پڑی تھی تو ہر ایک نے
 یہی راہ اختیار کی، صفحہ ۲۵-۲۶۔

لیکن ان ہجود کی نیک نیتی کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ میر حسن جعفر زلی کے تذکرہ میں لکھتے ہیں :-
 "اعلیٰ دادنی ہم کس از دلائلہ کردند از بس کہ در ان زمانہ عالم غیرت داشت چیزے می داد
 ز بانڈ بند می کردند الحال اگر کے در ہجو کے بلوید مدح خود می شمارند" (تذکرہ میر حسن)
 ان ہجریات کی ادبی اور علمی اہمیت کے بارے میں صاحب شعر الہند کی رائے انتہائی صائب ہے :-

بایں ہمہ اس دور سے اتنا فائدہ ضرور ہوا کہ اردو زبان قدیم ثقیل الفاظ اور فارسی ترکیبوں سے
 آزاد ہو کر نہایت صاف و شستہ اور مقبول عام ہو گئی اور پاکیزگی نے اس دور میں ثنوی کا بہترین نمونہ قائم کر دیا۔

سوز و گداز کے مقابلہ میں لذت و فرحت کا تصور اور زبان کی صفائی جو بعد کو لکھنؤ کے دبستان شاعری کی خصوصیات میں شامل ہوئیں یہاں بھی ابتدائی شکلوں میں موجود تھیں حالانکہ انہوں نے دہلی کی شاعری سے الگ کوئی امتیازی رنگ نہیں بکڑا تھا۔

نواب آصف الدولہ کے زمانہ ہی میں لکھنؤ میں اردو شاعری کا دوسرا دور | نے شاعری کے مرکز کی حیثیت اختیار

کر لی تھی وہ خود شاعر تھے اور میر سوز کے شاگرد تھے۔ شاعروں کی سرپرستی اور قد دانی میں آپ اپنی نظیر تھے تمام فنون کے کا ملین ان کے سایہ عاطفت میں پناہ پاتے تھے۔ ان کے عہد میں جو تاریخی اور تمدنی تبدیلیاں ہوئیں وہ نہایت اہم تھیں۔

پہلی بات یہ تھی کہ شجاع الدولہ نے جو ارادہ اودھ کو ایک مضبوط اور مستحکم طاقت بنانے کا کیا تھا وہ ختم ہو گیا اور نواب آصف الدولہ کی کمزوری سے فائدہ اٹھا کر کمپنی نے ریاست کے اندرونی معاملات میں دخل اندازی شروع کر دی اور نواب کو وقتاً فوقتاً کمپنی کو روپیہ دینے پر مجبور کیا۔ نواب ہر مختلف قسم کے دباؤ ڈالے گئے۔ نواب کو اپنی ریاست کی کمزوری اور اپنی بے بسی کا احساس تھا اور اسی احساس کے ماتحت وہ جب تک زندہ رہے انتظامی معاملات سے بے تعلق رہے اور مذہبی معاملات اور خیر خیرات کے سلسلہ میں متعدد عمر کے آخری حصہ میں حکیم شفقائی سے لا علاج مرض پیدا کرنے کی تدبیریں جو چھتے تھے اور ان پر عمل کرتے تھے۔ آخر کار استسقا میں انتقال کیا۔

دوسری اہم بات مذہبی اداروں کا عروج ہے۔ آصف الدولہ نے ذہنوی بہبودی سے مایوس ہو کر دینی مسائل میں دلچسپی لی اور مذہب تشیع کے پھیلانے میں کافی مدد بہم پہنچائی

۱۔ ملا خلیل ہو گلشن بے خار صفحہ ۱۱، مصحفی تذکرہ ہندی صفحہ ۵۷، نجم الغنی، تاریخ اودھ۔ جلد لکھی۔ گل رعنا۔

نائب وزیر حسن رضا خاں کے مشورے سے ملا محمد علی فیض آبادی نے جمعہ و جماعت کا سلسلہ قائم کیا اور سب سے پہلے سید ولدہ علی نصیر آبادی (غفران باب) کے اقتدار میں نماز پڑھی گئی۔
 ”یہ پہلا دن تھا کہ وسط ہند میں شیعوں نے اپنا جمعہ و جماعت قائم کر لی اور نائب
 امام کی حیثیت سے عہدیدین کے ہاتھ میں تمام مذہب دے دی گئی۔“

اس سے پہلے بھی اہل سنت میں فرنگی محل کے علماء اور ان کے مدارس ایک زمانے سے تبلیغ و
 اشاعتِ علم میں مصروف تھے لیکن مذہبی ادارے اس قوت کے ساتھ اس سے قبل نہیں ابھرے
 تھے اور ان مذہبی اداروں نے، ان کے مدرسوں تبلیغ و تعلم، تحقیق و تدوین نے جس طرح
 یہاں کے تمدن کو اثر پذیر کیا وہ ابھی تک نہیں ہو سکا تھا۔

تیسری بات یہ تھی کہ دہلی کی حالت اور زیادہ خراب ہو جانے پر وہاں کے اکثر
 امراء اور شہزادے لکھنؤ میں آئے۔ عام لوگوں کی طرح انھوں نے بھی ایجنسی کی اس بڑھتی ہوئی
 طاقت کو نظر انداز کر دیا تھا جو ایشیائی شمنشاہت کی بساط اٹھ رہا تھا، انھوں نے بھی اوڈ
 کو مستقل پناہ گاہ سمجھ کر اسے اپنا مستقر قرار دیا، پھر چونکہ یہاں بھی دہلی کا نظام سلطنت
 اور وہی نظام تمدن کارفرما تھا اس لئے وہ اپنے کو اپنی محسوس نہ کرتے تھے۔ نواب سیلان سکھو
 اس کی مثال ہیں، ان کے ہمراہ ان کے وابستگان و اہل دولت بھی آئے اور ایک نئے
 سماجی اثر کی بنیاد پڑی۔

لے۔ لکھنؤ میں آصف الدولہ اور ان کے جانشینوں کا عہد گویا سیاسی تفریق کا زمانہ ہے لیکن مختصر سا
 خوش حالی کا دور، دو تہائی بیسویں کا وسط تھا، لکھنؤ کی آبادی دہلی کا تہائی، برصغیر میں ہوئی تھی
 ان کی اولاد جو باپ و دادوں کی معیت میں تھی، آصف الدولہ جیسے لکھنؤ کے نواب کے زمانہ
 میں آگاہ کھولتی ہے اور اسے اطمینان کا زمانہ سمجھ لیتی ہے۔“

عجلہ افتاد و سرور کی۔ اور دہلی کی کاروائی

اتوا آئیں گے کہ ایک ایک پھول ان کا جس زعفران کے سوں کے گانے

اس دور کے تمام شاعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے دہلی کے لب و لہجہ میں تنوع پیدا کیا۔ حسرت مصطفیٰ کی زبان کبھی کبھی دہلی کا رنگ تازہ کر دیتی ہے لیکن ان کے کلام میں لکھنؤ کی سنگتگی، شوخی اور زندہ دلی کے اثرات ملتے ہیں۔ سوسائٹی کا محور لب چونکہ دربار تھا اس لئے اس نسبت سے یہ شوخی اور زندہ دلی جو سودا کا ورثہ تھا ضلع جلگت اور پھلپن پر آگئی۔ انسانے شاعری کو دربار میں جگہ پانے اور نواب کی تفریح طبع کے لئے استعمال کیا۔ اس پر دوسرے شاعروں کو بھی اس طرت توجہ کرنی پڑی۔ پھر انہوں نے اپنے ہفت زبان ہونے کا فائدہ اٹھایا اور مانوس و غیر مانوس لغات شاعری میں لائے۔ اس بیان میں اپنی شوخ طبیعت کی جولانی دکھانے کے لئے سنگلاخ زمینوں اور تنگ تافیوں کو انہوں نے پسند کیا اور جو شعرا بھی دربار میں داخلہ چاہتے تھے ان کے لئے ان معیاروں پر نگرین کی داو دینا ضروری ہو گیا۔ اس دور کے تمام شعرا کے کلام میں زندہ دلی اور شوخی ملتی ہے اور دہلی کی قنوطیت اور سوز کا فقدان نظر آتا ہے۔ اس کے علاوہ سودا کے یہاں جو عشق حقیقی کی ہاشنی کہیں کہیں نظر آتی ہے وہ بھی اس دور میں کم ہوتی گئی اور شعرا کی توجہ عشق مجازی کی ماردات و کیفیات کی طرف کھینچنے لگی۔ میر جعفر علی حسرت کے کلام میں اس کا پر تو صاف نظر آتا ہے۔ ان کے شاگرد جرات دہلی کے لب و لہجہ کے باوجود لکھنؤ کے اس رنگ کے موجد ہونے کا فخر رکھتے ہیں۔ انہوں نے عشق مجازی کی کیفیات کے بیان کو فن کی حیثیت سے اختیار کیا اور ہمیں سے معاملہ بند کی ابتدا ہوتی ہے۔

اگر اصول اور فنی نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو لکھنؤ کے دبستان شاعری کی داغ بیل

لہ آب حیات

انشاء مصحفی اور جرات کے دور میں بڑھتی ہے اور خارجیت اپنی پوری روشنی ڈالنے لگتی ہے لیکن ایک بنیادی خصوصیت ان تمام شعرا کی ہے کہ یہ سب دہلی سے تعلق رکھتے تھے اور اپنے کو اپنے رنگِ سخن کو دہلی کے مقابلہ میں لانا تو درکنار اسی دبستانِ شاعری کا ایک سلسلہ جانتے تھے اس دور کے شعرا میں دہلی کے مقابلہ میں لکھنؤ کی امتیازی خصوصیت پیدا کرنے اور لکھنؤ کو دہلی پر ترجیح دینے کا کوئی رجحان نہیں۔ اب تک لکھنؤ فن کا مرکز ضرور تھا لیکن فن کی تکمال ہونے کا اس نے دعویٰ نہیں کیا تھا اور اسی وجہ سے ان کے کلام میں دہلی کا لبہ لہجہ اور طرزِ بیان بار بار ملتا ہے

غزل میں معاملہ بندی اور مشکل قافیہ اور دشوار زمینوں کا رواج اسی دور سے ہوا مختلف رنگوں میں مختلف مضامین پیدا کئے گئے اور شاعری جذبات کے اظہار کی بجائے اظہار کے حسین ترین پہلو اختیار کرنے کا نام ہوا۔ یہ رجحان مشکل پسندی اور آواز سے جا ملا مختصر اور مترنم زمینوں کی جگہ مشکل اور سنگلاخ زمینیں استاد کی کامیاب زمینیں معاملہ بندی اور حسنِ مجازی کے تذکرے نے اردو شاعری پر نسائیت کا الزام لگایا۔ ابواللیث صدیقی لکھنویت پر نسائیت کا الزام لگانے میں تنہا نہیں ہیں :-

..... شجاع الدولہ کے عہد سے حسین اور مجسمین صورتوں کو سوسائٹی میں بڑا دخل ہوا، اُدھر عیش، عشرت و فراغت نے مردانہ جذبات و خیالات کو کمزور کیا، نتیجہ یہ ہوا کہ مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آگئی..... نسائیت کا اثر صرف بختی کی صورت ہی میں ظاہر نہیں ہوا خام خیالات، زبان اور محاورے میں نسائیت آگئی اس کا اندازہ اس سے

لہ انشاء اور بابائے لطافت

ہو سکتا ہے کہ فرہنگ آصفیہ میں جو اردو کی مستند لغت ہے جہاں کسی خاص محاورے کو بیان کیا ہے تو جان صاحب یا کسی ایسے ہی شاعر کا کلام سند میں پیش کیا ہے جو عورتوں کے جذبات ان کی زبان میں ادا کرتے ہیں۔.....

جہاں تک ریختی کا سوال ہے اس کی بحث اپنی جگہ پر آئے گی لیکن عورتوں کی زبان کو مستند جاننے کی بدعت لکھنؤ کی ایجاد کرنا نہیں ہے ہر ملک اور ہر ادب نے اسے مستند گردانا ہے جہاں تک مردوں کے جذبات، خیالات اور زبان پر نسائیت غالب آنے کے الزام کا تعلق ہے معاملہ بندی سے اس کا کوئی ثبوت نہیں ملتا۔ تاریخ کے غلط پروپیگنڈے نے ذہن پر جو اثرات چھوڑے ہیں ان کو ادب میں سطحی دلیلوں سے نقل کر دینا صحیح نہیں جبکہ خود سلیمین ہی کی ۱۸۵۶ء سے قبل کی رپورٹوں اور متعدد دوسرے سفرناموں سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس دور کا لکھنؤ دراصل دور متوسط کے یورپ کی طرح CHIVALRY کے دور سے گزر رہا ہے۔ زبان کی پرکھ اور جانچ کے سلسلہ میں انشائیہ کی دریائے لطافت نے ایک عظیم الشان کارنامہ انجام دیا۔ اردو نثر میں رانی کیتکی اور ادبے بھان کی کہانی نے ایک تاریخی خدمت سرانجام دی۔ مرثیہ اور مثنوی کے کارنامے گو اس قدر شاندار نہیں پھر بھی ان کی ترقی جاری رہی۔ قصیدہ اپنی گزشتہ عظمتوں سے آگے نہیں بڑھ سکا ہر چند کہ انشائیہ اور جرات کے کچھ قصیدے فنی نقطہ نظر سے بے نظیر کہے جاسکتے ہیں لیکن وہ سودا کے زور بیان تک نہیں پہنچتے غرض کہ اس دور کے اکابر نے ایک امتیازی دبستان کا سنگ بنیاد رکھا لیکن وہ خود اس کارنامے سے بے خبر تھے اور اس کو اردو شاعری کے عام سلسلہ کی ایک کڑی سمجھ رہے تھے۔

۱۔ مولانا مسعود حسن رضوی: لکھنؤ کی شاعری کا سماجی پس منظر، طبعہ ہمامہ، ۱۹۷۲ء

لکھنؤ میں اردو شاعری کا تیسرا دور | اس عرصہ میں دہلی کی مرکزی طاقت اپنی راہی سہی آن بان بھی کھو چکی تھی۔ احمد شاہ

ابدالی اور مرہٹوں کی بڑھتی ہوئی طاقت کے زیر اثر شاہ عالم کا اقتدار ختم ہو چکا تھا اور غلام قادر وہیلہ نے جب شاہ عالم ثانی کی آنکھوں میں سلائی پھیر دی تو دہلی سے اقتدار کے ساتھ ساتھ رعب و اقبال بھی خست ہو گئے۔

اودھ میں نواب سادات علی خاں کی خوش انتظامی اور تدبیر کا زمانہ کلپنی کی مداخلت کی بنا پر عارضی ثابت ہوا اور غازی الدین حیدر کے تخت نشین ہوتے ہی وہ احتیاط اور سوچ بوجھ بھی ختم ہو گئی کلپنی نے اودھ پر اپنا شکنجہ اور مضبوط کر دیا۔ اس عہد کا سب سے اہم واقعہ یہ ہے کہ کلپنی نے دہلی دربار کی مرکزیت کو ختم کر دینے کا فیصلہ کر لیا اور رہاسہا سیاسی اقتدار بھی ختم کرنا چاہا اس سلسلہ میں سب سے بڑی ضرب یہ لگائی کہ نواب غازی الدین حیدر کو جواب تک اپنے کو نواب کہتے تھے اور دربار دہلی کی ماتحتی اور فرما برداری کا دم بھرتے تھے اس بات پر راضی کر لیا کہ وہ خود مختاری کا اعلان کر کے شاہ کا لقب اختیار کریں۔

جب سیاسی طاقت اور اقتدار کے واپس آنے کی امید نہ ہو تو ظاہری شان و شکوہ اور کاغذی خطابات بھی غنیمت نظر آنے لگتے ہیں۔ چنانچہ نواب غازی الدین حیدر نے شاہ کا لقب اختیار کیا اور دربار دہلی کی ماتحتی کے بجائے خود مختاری کا اعلان کیا۔

خود مختاری کا یہ اعلان محض ایک سیاسی حادثہ نہ تھا۔ دہلی کی مرکزیت کا خاتمہ اور مغل سلطنت کا زوال قریب تھا۔ غازی الدین حیدر کے زمانہ تک ایک طرف دہلی کا زوال اس حد تک پہنچ چکا تھا کہ اس کے عروج کے دن دیکھنے والے اس اُجڑی ہوئی حالت میں دہلی کو پہچان نہ سکتے تھے دوسری طرف اردو شاعری کا پودا جو دہلی سے آیا تھا اور

جس کی آباری میں دہلی والوں کا معتد بہ حصہ رہا اب لکھنؤ کی سرزمین میں جڑ پکڑ چکا تھا اور سرسبز ہو رہا تھا اور اس طرح تہذیبی حیثیت سے لکھنؤ نے اپنا ایک معیار اور اقیانوس کی خصوصییت قائم کر لی تھی چنانچہ سیاسی خود مختاری کے ساتھ ہی ساتھ ادویہ کی تہذیبی اور خصوصاً ادبی خود مختاری کا دور شروع ہوتا ہے۔ اس طرح ایک سلسلہ ختم ہوتا ہے جو دہلی سے چلا لکھنؤ جسے میر اور سودا نے دہلی کا پروردہ کہا اور انشاء نے دہلی کی جان بتایا۔ ناسخ کے عہد میں اس نے اپنے تکمال ہونے کا اعلان اور خود مختاری کا دعویٰ کیا۔

شاعری میں یہ خود مختاری ایک نئے رنگ سے چمکی اور یہی رنگ لکھنؤ کے نام سے وابستہ ہو کر یہاں کے دبستان شاعری کا رنگ اختیار بنا۔ یہ نیا رنگ کیا تھا اور اس پر کون کون سے تاریخی اور سماجی اثرات مرتب ہوئے ؟

جس طرح نواب غازی الدین حیدر کے شاہ ہو جانے سے اودھ کی سیاسی اہمیت اور نظم و نسق میں کوئی انقلابی تبدیلی نہیں آئی یا کوئی نیا دور شروع نہیں ہوا، بالکل اسی طرح لکھنؤ کا دبستان شاعری بھی کسی ایک مخصوص شاعر یا شاعرانہ متعلق قرار نہیں دیا جاسکتا جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، لکھنؤ کی سماجی حالت اور سکون و اطمینان نے سودا اور ان کے بعد آنے والے شعراء کو اورائی تصوف اور درد و گداز کی بجائے ارضیت اور نشاط کی طرف رجوع کیا تھا جس نے

(۱) حسرت اور جرات کے زمانہ میں معاملہ بند می اور آدمی عشق کی مختلف شکلیں اختیار کیں۔

(۲) سوز و گداز اور جذباتی خلوص سے زیادہ لوگوں کی شہنشاہی، رندی اور بیان کی

۱۰ عبد اللہ یوسف علی، ہندوستانی تمدن برطانوی دور حکومت میں۔

پاشنی کی طرف راغب کیا اور

(۳) الفاظ کی ماہیت، طرز بیان کی قوت اور زبان کی قدر و قیمت کی طرف مائل کیا۔ یہ تمام رجحانات جو مختلف راہوں سے ہوتے ہوئے آئے تھے اور سودا سے لے کر انشائے تک کسی نہ کسی شکل میں موجود رہے تھے تاریخ کے عہد میں واضح صورت میں ڈھلتے ہیں اور دراصل یہی رجحانات ایک تطہیر اور امتیازی شان حاصل کر لیتے ہیں اور بالآخر لکھنؤ کا طرز سخن قرار پاتے ہیں۔

اس دور میں خصوصیت کے ساتھ دو مسائل پر غور کرنا ہے، ایک قصیدہ کا فقدان اور دوسرا مرثیے کا عروج، ان کی مفصل وجود کو اپنے موقع پر آئیں گی لیکن مختصراً یہ کہہ دینا ضروری ہے کہ اس دور میں مرثیہ عروج پر تھا اور قصیدہ آندو شاعری میں اس کیلئے جگہ چھوڑتا ہے۔ ادیب کے بادشاہوں کو اپنی سلطنت کے روبرو زوال ہونے، اپنی جمہور کی اور بے چارگی اور کمپنی کے اقتدار و طاقت کا پورا پورا احساس تھا اور وہ خواب میں بھی سیاسی طاقت کا خیال نہ کرتے تھے۔ صاحب تاریخ اودھ نے لکھا ہے کہ نواسہ غازی الدین حیدر ازبک لٹا اور اپنے متوسلین سے کہا کرتے تھے کہ جب تک میں زندہ ہوں جتنا تمہاری قسمت میں ہے لے لو جتنا تمہارے سکریٹری نے میرے بعد روٹی کے کچے ٹکڑے اور ایک قطرہ پانی کے لئے ترس دے گا، ایسے میں یہ کیونکر ممکن تھا کہ وہ اپنی دہری اور عدل و انصاف کی داستانیں سننے اور قصیدے لکھوا کر انجام دیتے۔

دوسرے مذہبی نقطہ نظر سے سید الشہداء کی تعریف کے سوا کسی دوسرے کی تعریف مناسب نہیں۔

تیسرے قصیدے کے جس قدر فنی کمالات ممکن ہو سکتے تھے وہ اس دور کی غزل

نے اپنے میں جذب کر لئے تھے مشکل قوانی اور وقت مضامین دونوں ہی باتیں غزل میں
 اچھلی تھیں ہر ممکن قافیہ باندھا جاتا تھا اور غزلیں دو غزل سے سہ غزل تک پہنچ جاتی تھیں کہ
 طوالت کا احساس بھی تشنہ نہ رہے چنانچہ صاحب کاشف الحقائق ناسخ کے بارے میں لکھتے ہیں
 وہ خیالات شیخ کی بدولت بڑی کثرت کے ساتھ احاطہ غزل سرائی میں داخل ہو گئے
 جو درحقیقت احاطہ غزل گوئی سے باہر ہیں۔

چوتھے قعیدے میں دہلی کے رنگ اور سودا کے طرز سے ہٹ کر نیا طرز نکالنے اور
 امتیازی خصوصیت پیدا کرنے کی گنجائش بہت کم تھی۔

ان سب کیوں کو مرثیہ نے اس طرح پورا کیا کہ لکھنؤ کے دبستان شاعری میں مرثیہ نے
 ایک بنیادی جگہ حاصل کر لی لکھنؤ کے سماج میں اس کی جگہ تھی اور ضرورت اور گنجائش بھی نتیجہ
 یہ ہوا کہ مرثیہ ایک نئی اور بے انتہا صلاحیتوں والی صنف کی حیثیت سے آگے بڑھا اور اس
 صنف میں مشاعرہ پیدا ہوئے، میر تقی میر اور میر خلیق اور ان دونوں گھرانوں کے شاگرد اس
 صنف کو مالا مال کر گئے۔

غزل میں آتش و ناسخ نے تاریخی کارنامے انجام دیے ایک طرف ناسخ نے زبان کی
 طرف توجہ کی اور الفاظ کو شاعری کا محور بنایا اور زبان کو نوک پلک سے درست کیا
 دوسری طرف آتش نے بانگین اور زندگی کے ساتھ دامنہ پن کی روایات کو بھی قائم رکھا
 ان دونوں ساتھ کے اثرات دور درسا ہوئے۔

نثر میں غازی الدین حیدر کے عہد میں جو شاعری مطالعہ کی گئی مائیں اور
 دوسرے علوم سے جو دل بستگی بڑھی وہ قابل ذکر ہے یہ پہلا دور ہے جب اردو نثر ایک

اہم عنصر کی حیثیت سے ادب میں جگہ پانے لگتی ہے

غرضکہ اس دور میں لکھنؤ نے اپنی انفرادیت قائم کی جہاں اس نے ان تمام رجحانات سے کام لیا جو اس وقت تک کی اردو شاعری میں پائے جاتے تھے وہاں اس نے نئے راستے بھی کھولے

چوتھا دور محمد علی شاہ اور امجد علی شاہ کے دور حکومت میں دربار شعر و شباب کی رنگینوں سے زیادہ مذہبی پرہیزگاری کی طرٹ رجوع ہوا اور اس خشک علمی فضا کی مدد سے اس دور میں مرثیہ نے غزل پر فتح پائی۔ محرم اور دوسرے اثنا عشری رسوم پوری شان و شوکت سے اور اس سے بھی زیادہ سنجیدگی کے ساتھ منائی گئیں اس دور میں اودھ کی حکومت اسی طرح نزع کے عالم میں مبتلا رہی اور اس بے چارگی میں ایک نظر مذہب اور مذہبیت کی طرف بھی گئی۔ مختصر یہ دور ایک عظیم الشان فائنے تک لانے کے لئے اہم تھا اور فی نفسہ اس میں نازکی اور زندگی کے آثار نہ پائے جاتے تھے۔

وامجد علی شاہ نے اس کمی کو پورا کیا پہلے انھوں نے بھی نظام سلطنت کو سنبھالنے کی کوشش کی اور دربار افوج، انتظامی امور وغیرہ پر توجہ کی لیکن کمپنی اور اس کے ہوا خواہوں کی مداخلت سے تنگ آکر اس ارادے کو ترک کیا اور شعر و ادب سے دل بہلانے لگے۔ واجد علی شاہ کے عہد میں تہذیب کے ہر شعبے میں نشاۃ ثانیہ کی کیفیت پیدا ہو رہی تھی انھوں نے اس تہذیب اور تمدنی انفرادیت کو زیادہ واضح اور زیادہ شاندار بنا دیا جو لکھنؤ نے پیدا کی تھی۔ انھوں نے زندگی کے ہر شعبے میں تہذیب اور شائستگی کی نرک پلک پیدا کی اور اس تمدن

۱۵ محمد تقی: واجد علی شاہ، مشرقی تمدن کا آخری نمونہ۔ علاوہ ازیں ہر دلیفر مسعود حسن رضوی کے

کتابخانہ میں فوج کے نظم نسق اور انتظامی امور پر لکھا ہوا واجد علی شاہ کا ایک رسالہ موجود ہے۔

کو ایک ترقی یافتہ شکل میں چھوڑ گئے جسے شرر کے الفاظ میں مشرقی تمدن کا آخری نمونہ کہا جاسکتا ہے۔

مذہب اور اس کے فرائض و رسوم کی ادائیگی میں مرثیہ خوانی اور دوسرے عناصر نے جگہ پائی جس سے یہ گریہ و ماتم بے رنج اور خشک طور پر مذہبی ہونے کے بجائے ایک نمد اور شاداب تقریب بن گیا۔ موسیقی اور شاعری کے امتزاج نے ڈرامے اور اسٹیج کو جنم دیا۔ جو اردو ادب ہی کے لئے نہیں پورے ہندوستان کے لئے اور دھکا ایک بے نظیر تحفہ ثابت ہوا۔ واعد علی شاہ کے عہد میں ذہنی سکون نے پھر ایک سہارا حاصل کر لیا تھا اور لوگ اطمینان اور سکون کی زندگی گزارنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی سوچنے لگے تھے کہ کہیں قدرت نے اپنا فیصلہ تبدیل تو نہیں کر دیا۔ ممکن ہے کہ اودھ کے دربار کی یہ بڑھتی بھیتی روشنی سدا بہار اور جاودانی ثابت ہو۔ چنانچہ طویل اور باوقار شعری کارنامے ظہور میں آنے لگے اور لوگ مثنوی مرثیہ اور رجز کی طرف متوجہ ہوئے۔

اسی کے ساتھ ساتھ شعری روایات کا سلسلہ بھی جاری رہا نسخ اور آتش کے شاگردوں اور خاندانوں کا سلسلہ کافی عرصہ تک جاری رہا۔ رشک، بزم، حبیب، اور وزیر نے ان بنیادوں پر تعمیریں شروع کیں لیکن ان میں نہ یقین و اعتماد ہے جو نسخ کے یہاں ملتا ہے۔ نہ متاع شاعری کو انہی حد بندیوں تک محدود رکھنے پر اصرار، لفظی ترکیبوں اور مناسبتوں سے جو لگاؤ نسخ نے پیدا کیا تھا وہ ایک معیار سمجھا جانے لگا اور اس پر عمل بھی ہوا لیکن ان شاگردوں کے اثرات اس قدر قوی اور توانا نہیں کہ اس سطحی طرز کو جاوداں بنا سکیں یا کچھ آگے بڑھا سکیں۔

اس دور میں آتش و نسخ کے مخصوص اسالیب اور خصوصیات کا امتزاج دونوں

کے شاگردوں کے کلام میں ملتا ہے۔ زندگی اور بانگین کے مضامین رشک اور وزیر کے کلام میں جگہ پاتے ہیں اور رند و صبا بھی ناسخ کی لفظی کاریگری کو اکثر جگہ آزماتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ یہ دونوں دھارے ایک دوسرے سے قریب آ رہے تھے۔

مرثیہ نے اس دور میں اپنی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ میر انیس اور مرزا دبیر کے زمزموں سے لکھنؤ گونج رہا تھا اور ان مرثیوں میں نئی تہذیب کی پوری فضا بول رہی تھی۔ ان مرثیوں میں وہ تازگی، بے ساختگی اور سادگی تھی جو غزل میں نہیں ملتی۔ انیس اور ان کے شاگردوں نے اسی سادگی اور بے ساختگی کو معیار بن لیا اور لفظی صنعت گرمی کو فن کا مرکز قرار نہیں دیا۔ دبیر کے کلام میں لفظی صنعت گرمی کے کافی نمونے ملتے ہیں لیکن وہ بھی مرثیے کی اپنی فنی حدود اور داستان کی قیود سے مجبور ہو کر اکثر جگہ واقعیت اور سادگی سے کام لیتے ہیں۔ مرثیہ نے اپنے میں شنوی کی سادگی اور قصیدے کا شکوہ جذب کر لیا اور چونکہ داستان کی رنگارنگی اور ہمہ گیری ان عناصر کو اپنے میں سمو سکتی تھی۔ اس لئے مرثیہ ان نئے شاعرانہ جوہروں کے امتزاج سے زیادہ شاداب اور شاندار ہو گیا۔

نیم کی شنوی نے اردو شنوی میں ایک نئی روش دکھائی اور میر حسن کی شنوی کے بعد گلزار نسیم کی سی مقبولیت کسی دوسری شنوی کو حاصل نہ ہوئی۔ اس سے متاثر ہو کر لکھنؤ میں اردو شنویوں کا ایک بہت بڑا ذخیرہ جو فنی حیثیت سے بھی گرانمایہ تھا فراہم ہو گیا، شوقِ قلم اور واجد علی شاد اختر کی شنویوں کی ادبی قدر و قیمت میں شبہ نہیں۔

ادبی لحاظ سے یہ اہم کا زمانہ امانت کی اندر سمجھا تھی۔ یہ اپنی انفرادیت کی وجہ سے اردو ادب میں نئی چیز تھی، مرثیہ غزل اور قصیدے سے الگ ہٹ کر امانت نے پہلی مرتبہ ایک طویل داستان کو مکالمے کے انداز میں اسٹیج کے لئے لکھا یہ ایک مکمل داستان ہے اور

اس میں تسلسل اور تکمیل کا لحاظ رکھا گیا ہے گو فنی حیثیت سے اس میں بہت سی خامیاں ہیں پھر بھی اس کی بہت سی تصویریں زندگی اور تازگی سے بھرپور معلوم ہوتی ہیں۔

داسوخت اپنے ارتقا کی ابتدائی منزلیں طے کرتا ہوا اس دور میں اپنے نقطہ کمال کو پہنچ گیا۔ داسوخت یوں تو بڑی پرانی صنف ادب ہے مگر اس کی اصل قدر و قیمت لکھنوی میں آکر واضح ہوئی آتش اور جرات جیسے شاعروں نے اس میں طبع آدمائی کی اور اس دور میں امانت کے داسوخت نے اس کو فنی معراج پر پہنچا دیا۔ امانت کا داسوخت جس فنی عظمت کو حاصل کر سکا وہ کسی اور کو نہیں ملی۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کی ادبی تخلیقات نے گویا اردو نثر کو ایک حسین پیکر کی طرح آراستہ کیا۔ فسانہ عجائب اور دوسری تصانیف نے اردو نثر کو نئے آدرش بخشے اور طرز بیان کے ادبی پہلوؤں سے آشنا کیا۔ اس کے نہ سوا نثر کی دوسری تصانیف بھی وجود میں آئیں۔ زبان کے سلسلہ میں رشک کافضل للغة اور دوسرے رسائل گویا لکھنؤ کی ادبی خدمات کو واضح صورت میں پیش کرنے کی پہلی کڑی بنے اور آگے چل کر انہی کوششوں کی بنیاد پر زیادہ مضبوط عمارتیں کھڑی ہوئیں۔

یہ دور لکھنؤ کی نئی شاعرانہ انفرادیت کا پہلا دور ہے جس میں غزل کی روایات نے تقلید کی نئی منزلیں طے کیں اور تازہ ترا اور شاداب تر روایات کی بنیادیں استوار ہوئیں۔

سیاسی لحاظ سے یہ اودھ کی سلطنت کے خاتمہ کا زمانہ ہے کہ اپنی بہادر پانچواں دور نے اب اودھ پر بالواسطہ اختیار کو ضروری نہ جان کر اودھ کی سلطنت

پر قبضہ کر لیا سلیمان اور دوسرے انگریز افسران کو برائے نام انتظامی معاملات پر رپورٹ دینے اور دوسرے تقابلیں ڈھونڈنے کے لئے مامور کیا گیا اور آخر کار گئے نو مہینوں نے

اودھ کی رعایا اور حکومت دونوں کے لئے یہی مناسب سمجھا کہ اسے کمپنی کے زیر سایہ لے لیا جائے اور شاہی ختم کر دی جائے۔ واجد علی شاہ نے کوئی مقادمت نہیں کی اور یہ فرمان جاری کر دیا کہ انگریزی فوجوں کو بے چون و چرا تمام انتظام و انصرام دے دیا جائے، اودھ کی حکومت نے ہتھیار ڈال دئے کیونکہ شاہ کو ابھی تک انگریزوں کی نیک نیتی پر اعتماد اور ان کی قانون پرستی کے بارے میں خوش فہمی تھی اور وہ یہ امید رکھتے تھے کہ برطانوی پارلیمان ان کے حق میں فیصلہ کر کے کمپنی کے فیصلہ کو غلط ٹھہرائے گی اور ایسی صورت میں مقابلہ اور مقاومت ان کے معاملہ کے بارے میں پارلیمان کی رائے کو خراب کرنے کے سوا اور کچھ نہ کر سکے گا۔

یہ واقعہ سیاسی لحاظ سے بھی اس قدر اہم نہیں ہے بلکہ تہذیبی اور ادبی نقطہ نظر سے یہ ایک شاندار دور کے خاتمے کا اعلان ہے اور ایک ایسے تمدنی دور کے خاتمے کا اعلان جو ہندوستان کی صدیوں کی کمائی تھا اور جو آئندہ میسر نہ ہو سکے گا۔ یہ ایک ایسے تمدنی گمراہی اور تہذیبی بے تربیتی کا آغاز ہے جس سے آج تک ہندوستانی تہذیب باہر قدم نہیں نکال سکی ہے۔

اس بات کا انکار نہیں کیا جاسکتا کہ اودھ میں شعر و ادب کا محور دربار تھا، دربار کی تباہی اور امرار کی ابتری نے شاعروں کو پریشان حال کر دیا اور وہ انتشار اور بے اطمینانی جو اردو شعراء کو دہلی سے لکھنؤ لانے کی ذمہ دار تھی لکھنؤ میں بھی آجود ہوئی لکھنؤ کی مرکزیت ختم ہوئی تو یہاں کے شعراء اور صاحب کمال حضرات نے دوسری ریاستوں میں قسمت آزمائی کرنے کے لئے مگر باندھی، کچھ فرخ آباد اور ٹانڈہ کی طرف گئے کچھ نے عظیم آباد اور مرشد آباد کیلئے زاد سفر لیا۔ کچھ ہمت کر کے حیدر آباد یا پونچھ مگر لکھنؤ کے بعد شاعروں کا سب سے بڑا اجتماع رام پور میں ہوا۔ یہاں لکھنؤ اور دہلی دونوں جگہ کے اہل کمال اپنے وطن کی ویرانی اور تباہی کے بعد پناہ لینے پہنچے تھے چنانچہ ہمیں لکھنؤ کے دبستان شاعری کی آخری شمعیں اسی دربار

میں دشمن دکھائی دیتی ہیں اور ہمیں دبستان شاعری ایک الگ دبستان کی حیثیت سے اپنی انفرادیت ختم کر کے اردو شاعری کے دھارے میں موج خوش آب کی طرح مل جاتا ہے۔ امیر، جلال اور تسلیم اس دور کے خاص شاعر ہیں لیکن رام پور پھونچے تو داغ کے رنگ کو مقبول ہوتے دیکھا، دہلی کے رنگ کی وارفتگی، بے ساختگی اور سادگی کو درد و گداز اور سچے جوش اور خلوص سے وابستہ کرنا مناسب سمجھا اور لفظی صناعت اور مناسبت لفظی کی حد سے زیادہ پابندی ترک کی۔ اس کے علاوہ لکھنؤ کی تاراجی سے وہ صورتیں لکھنؤ کے شعرا کے لئے بھی پیدا ہو گئی تھیں جو حقیقی سوز و گداز پیدا کرنے کے لئے ضروری ہیں۔ اس دور کے غزل گو شعرا کی آواز میں ایک انوکھی کیفیت ہے۔ یہ حقیقی شاعری سے اس قدر قریب ہوتے ہوئے بھی لکھنوی ہیں مرثیہ نگاری نے انیس اور دبیر کی گزشتہ عظمتوں کو فراموش نہیں کیا، عشق، نفیس عشق، ہنس، جلیس، عارف، رشید، ارج۔ کا سلسلہ انیس و دبیر کے سلسلہ کو ہم آہنگ کرتا ہے گو وہ مجلس منتشر ہو گئی مگر مرثیہ نگاری کا خلوص اور ان کا عقیدت مندانہ اظہار قائم رہا اور مرثیہ نے اس عہد سے اپنی ترقی کی آخری منزل بھی طے کر لی اور آگے وہ ایک ادبی طاقت کی شکل میں قائم نہ رہ سکا پھر بھی مرثیہ نگاری میں اس آخری دور کا بہت بڑا حصہ ہے۔

شنوایاں اس دور میں بھی لکھی جاتی رہیں جن میں کچھ کامیاب شنوایاں تھیں۔ واحد علی شاہ کی مشہور شنوایاں ان کے تخت سے دست بردار ہونے کے بعد ہی لکھی گئی ہے اور ہر حیثیت سے کامیاب ہے مگر وہ سماں ختم ہو چکا تھا سکون کی جگہ انتشار عام تھا اس لئے مکمل تاثیر پاروں کی تصنیف کو پھر زوال ہوا، شنوایاں اندر سبھا قسم کے ذرائع جن میں امانت اور برداری لال جو ہر دکھا چکے تھے۔ واسوخت اور اس قسم کی دوسری تخلیقات کو زوال ہوا۔

زبان میں جلال اور امیر کی کوششوں کو خاص طور پر اہمیت حاصل ہے، امیر کی "امیر اللغات" جلال کی سرمایہ زبان اُردو اور متعدد دوسرے رسائل نے زبان کا ایک تفصیلی جائزہ لینے کی کوشش کی اس کے قواعد و ضوابط منضبط کئے۔

نثر میں رجب علی بیگ سرور کچھ کہانیاں اور قصے لکھتے رہے اور ان کے زیر اثر دوسری تصانیف بھی پیش کی جاتی رہیں۔ گلزار سروران کی تصانیف میں مشہور مہوئی، کچھ عرصہ بعد دور جدید کا دور دورہ ہوا اور نئے نئے مطابع نے طباعت و اشاعت کے کام شروع کئے اور نئے ادبی کارنامے ظہور میں آنے لگے۔

امیر و جلال کے بعد گوان کے شاگردوں نے ان روایات کو زندہ رکھا اور لکھنؤ میں شعر و شاعری کی عنان ایک عرصے تک انہی خاندانوں کے ہاتھ میں رہی لیکن اب زمانے کا رخ پلٹ چکا تھا اور اردو شاعری نئی منزلوں کی طرف قدم بڑھا رہی تھی۔ غدر کے بعد سرسید اور حالی نے شاعری کو ذریعہ دولت اور دربار داری سے الگ ہٹانے کا نعرہ بلند کیا کہ اب اس نظام کا کوئی مستقبل نظر نہ آتا تھا انھوں نے پرانی حد بندیوں کی نفی کی، غزل میں زیادہ واقعیت اور سچائی پر زور دیا، نظم کی ترویج کی اور ہوا کا رخ دیکھ کر اپنی کشتی اسی سمت میں کھینے لگے جو اب تک کی اردو شاعری کے لئے نئی تھی اس نئی فضا میں لکھنؤ اور دہلی کی آوازیں مدھم بڑھنے لگیں، غزل گوئی میں گو وہ رنگ اور طرزِ حالِ حال ہی باقی رہا اور شعرا کے خاندان چلتے رہے لیکن ان میں کوئی ایسا عظیم شاعر پیدا نہیں ہوا جو ان ہی بنیادوں کے امتیاز پر نئی بلندیاں حاصل کرتا اور اردو شاعری کے مستقبل کے تعین میں کارفرما ہو سکتا، ان لکھنؤ کے ادبی اثرات اکتبہ نہایت دور رس تھے اور ان اثرات نے غزل اور نظم ہر قسم کی شاعری میں اپنا جلوہ دکھایا اور روایات کی نشت پنا

میں سب دافع اور قلعی عمل انہی اثرات کا رہا۔

نئی تحریک کا اثر لکھنؤ کے ادبی حلقوں پر بھی بڑا اور یہاں انجمن معیار کی داغ بیل پڑی انجمن معیار کے اراکین نے حقیقی شاعری اور سوز گداز کی طرف قدم بڑھایا اور لکھنؤ کے قدیم رنگ سے دامن کھینچا۔ صافی عزیز، ثاقب، محشر وغیرہ نے تیر کی شاعری کو اپنا آدرش قرار دیا اور اس طرح لکھنؤ کی ادبی زندگی میں ایک نیا سوڑ پیدا کیا۔

نثر میں بھی نئی طاقتوں کا ظہور ہوا۔ ذیل کشور، پریس اور ادوہ پنچ اور ادوہ اخبار نے اردو نثر میں ایک انقلاب پیدا کیا، اور ان دونوں اخباروں کے زیر سایہ اردو نثر نگاری کا ایک مدرسہ فکر پرورش پانے لگا۔ اکبر اور چکبست، شرار اور سرشار، ظریف اور مرزا سجاد حسین نے اردو نثر کو ایک نئے لہجے سے آشنا کیا۔

(۱۹۵۰ء)

اندرسبھا (امانت)

اندرسبھا کی تصنیف ۱۲۶۸ھ میں اور ترتیب ۱۲۸۵ھ میں ہوئی۔ محمد عمرو نور الہی صاحب
اس کی تصنیف کے بارے میں لکھتے ہیں :-

”اس وقت کا دربار اودھ عیش و عشرت کا گہوارہ تھا..... جتنے اہل کار تھے سب
اسی دھن میں لگے ہوئے تھے کہ رنگیلے پیا کے لئے کوئی نیا سامان تفریح پیدا کریں۔ رفتہ
رفتہ سب کی ایجاد سرنگوں ہو گئی..... اس سلسلے میں ایک فرانسیسی مقرب بارگاہ
نے مغربی تھیٹروں کا نقشہ پیش کیا..... داجد علی شاہ کے حضور میں جس فرانسیسی ڈراما
کا ذکر آیا وہ ادبیرا تھا، ناچ گانا پہلے ہی پسند خاطر تھا اس لئے ابا ہوا کہ ہندوستانی
مذاق کا ادبیرا تیار ہو، قرعہ خال امانت کے نام پر پڑا.....“

اس کے علاوہ

اندرسبھا کا تیار ہونا تھا کہ قیصر باغ میں اسٹیج تیار ہو گیا جس میں فرانسیسی ہدایت کے
مطابق ہندوستانی حرقت نے اپنے جوہر دکھائے۔ مہ جہیناں قیصر باغ پر یوں کے
لباس میں جلوہ گر ہوئیں۔ داجد علی شاہ اندر کے تخت پر بیجا جان ہوئے۔ باقی پاؤٹ
بامذاق اہل دربار کو ملے۔“

۱۵ گزشتہ مکتوبہ ۱۲۸۵ھ تا ۱۲۸۶ھ تک ساگر صفا

ان بیانات نے اندر سبھا کی تصنیف کے بارے میں کمی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ چونکہ یہ بیانات بظاہر حتمی حیثیت رکھتے ہیں اس لئے ان کی صداقت کو برکھنا ضروری ہے۔ یہ ہمیں چار باتیں بتاتے ہیں:-

(۱) یہ کہ اندر سبھا کا خاکہ واجد علی شاہ کے ذہن میں فرانسیسی ادیب اسے پیدا ہوا، اور اس کا محرک اور مہتمم کوئی فرانسیسی مقرب بارگاہ تھا، اس کے ثبوت میں محمد عمر نور الہی صاحب پر دوں کے التزام کو پیش کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک قیصر باغ کی اسٹیج کے پردے یقیناً کسی یورپین کی وساطت سے ملے ورنہ یہ دساور کی چیز قیصر باغ کی تفصیل کس طرح پھانسی ہوگی۔ مولانا شرر اور پروفیسر مسعود حسن رضوی اس بیان کو تسلیم کرنے سے انکار کرتے ہیں۔ مولانا شرر لکھتے ہیں:-

دل تو جہاں تک میرا خیال ہے واجد علی شاہ کا مقرب بارگاہ کوئی فرانسیسی نہ تھا۔

جان عالم کے زمانے میں فریج لوگوں کا دور ختم ہو چکا تھا۔

اس کے جواب میں محمد عمر نور الہی صاحب ان فرانسیسی کی قید ہٹا کر کسی یورپین کو اس کا محرک اور مہتمم قرار دیتے ہیں کیونکہ وہ پردہ کے وجود کا استدلال اسی صورت سے ثابت کر سکتے ہیں پروفیسر مسعود حسن رضوی نے اس گتھی کو بھی سلجھا دیا ہے، انھوں نے پردے کے لفظ سے بھی پردہ اٹھا دیا ہے:-

”اگر لفظ پردہ اس کا ثبوت دیا جائے تو تو وزیر دار پردے جو سین کہلاتے ہیں اور تھیٹروں میں مروج ہیں اور جو بے شک یورپ کی نقل ہیں وہ رہیں یا اندر سبھا میں کبھی استعمال نہ ہوتے تھے، البتہ معمولی پردے چادروں کی وضع کے ڈالائے جاتے تھے تاکہ تماشا خانوں اور تماشا گروں میں ایک قسم کا پردہ ہو جائے اور یہ رسم بہت قدیم رسم ہے اس کو یورپین اثر سے کوئی تعلق نہیں ہے۔“

۱۵ گزشتہ لکھنؤ، ۱۵ اندر سبھا و شرح اندر سبھا، مکتوبہ اردو۔

اس کا بھی کوئی ثبوت فراہم نہیں کیا گیا ہے کہ ہندوستانی حرفت کے یہ جوہر فرانسیسی ہدایت کے مطابق دکھائے گئے تھے اور ان پر فرانسیسی آرٹ کی اثر اندازی تھی اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ فرانسیسی یا یورپین اثر یا تحریک کو اندر سبھا میں تلاش کرنا بیکار ہے، یہ رہیں یا ڈرامے کے شوق کی ایک ترقی یافتہ شکل تھی جس کی بنیادیں شنوی اور داستانوں میں ہیں نہ کہ فرانسیسی آرٹ اور یورپین ہدایت کاری میں۔ اس کے ثبوت میں ان شنویوں اور داستانوں کے نام لئے جاسکتے ہیں جنہیں ہندوستانی ایسٹ نے آخر میں ڈرامے کی شکل میں ڈھالا، شنوی زہر عشق اور فسانہ عجائب اور گل صنوبر کو جانے دیجئے، واجد علی شاہ کی شنوی دریائے تعشق کو غزالہ مادہ رو یا نیرنگ قات کے نام سے ڈرامے کی شکل دی گئی، اس میں جابجا اصل شنوی کے اشعار جوں کے توں موجود ہیں اور قصے کو محمد الف خاں حباب نے ڈرامے کی شکل میں لکھا ہے اور اس کو نوروز جی مالک اور جیمزل دکتور یہ ناٹک کمپنی بمبئی نے ایسٹ پر پیش کیا۔
(۲) مصنفین کا دوسرا بیان یہ ہے کہ اندر سبھا واجد علی شاہ کے حکم سے لکھی گئی اور امانت کو اس ہندوستانی اوپیرا کے لکھنے کے لئے نام زد کیا گیا۔ اس سلسلے میں کسی دلیل سے کام نہیں لیا گیا ہے اور جو باتیں اس سلسلے میں کہی گئیں وہ زیادہ قریع نہیں۔
”پس پردوں کی موجودگی کسی ایسے ڈرامے کی مقتضی ہے جس کی نمائش میں انہیں استعمال

۱۔ یہ کتاب مسعود حسن صاحب رضوی کے مکتب خانہ میں موجود ہے اور اس پر یہ عبارت درج ہے :-
”ناٹک نیرنگ قات معروف بہ غزالہ مادہ از شنوی دنیا سے تعشق سلطان عالم دہلوی
شاہ سابق بادشاہ اودھ پردوں سے ہے“

۲۔ مصنف کا نام منشی محمد الف خاں حباب دہلوی ہے دہلی میں گلزار محمدی پریس سے چھپی دیا ہے جس میں لکھا ہے کہ اس ناٹک کو نوروز جی صاحب ناٹک اور جیمزل دکتور یہ ناٹک کمپنی بمبئی نے بہت حسن انتظام سے پیش کیا۔ اس میں شنوی زہر عشق، فسانہ عجائب وغیرہ ڈراموں کے اشتہار بھی شامل ہیں۔

کیا جائے اور خون کے لحاظ سے رہیں سے بلند پایہ ہو اگر اندر سبھا وہ ڈرامہ نہیں
 تو مولانا شہر رہتے ہیں کہ کس ڈرامہ کے لئے یہ اتہام کیا گیا تھا..... بیٹوں مولانا شہر
 بادشاہ نے کنھیا جی کا ڈرامہ تصنیف کیا تھا مگر یہ تو رہیں کی قسم کی چیز ہے، ڈرامے کی
 قائم مقام نہیں ہو سکتی۔ مولانا فرماتے ہیں کہ رہیں منڈلیوں کو دیکھ کر عوام کو بھی شوق
 چرایا اور ان کے لئے امانت نے اندر سبھا لکھی یہ سراسر جان عالم کے حسن مذاق اور

جدت طبع کی توہین ہے۔

پرے کی حقیقت واضح ہو چکی ہے ایک مہموم سی بنیاد پر محل تیار کرنا صحیح نہیں۔ رہیں دوسری
 دلیل تو نہ یہ جان عالم کے حسن مذاق کی توہین ہے اور نہ جدت طبع کی کیونکہ اولیت کا شرف
 بہر حال جان عالم ہی کو حاصل رہتا ہے اور اگر ہو بھی تو شخصی توہین کے خطرے ادبی اور تاریخی
 حقیقتوں پر اثر انداز نہیں ہو سکتے۔ مولانا شہر اور بہمد فیسر مسعود حسن رضوی دونوں اس
 تجویز کے مخالف ہیں۔ اس دور کا کوئی تذکرہ نویس امانت کی دربار داری کا تذکرہ نہیں
 کرتا، نہ کوئی یہ بتاتا ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم سے لکھی گئی حضرت امانت کے چھوٹے بیٹے
 سید عباس حسن نصاحت سے روایت ہے کہ شاہی دور میں چتر منزل کے قریب بارہ اماموں کی
 درگاہ سے سادات کو وظیفے ملتے تھے، امانت مرحوم کا اسم بھی وہاں درج تھا، ان کا وظیفہ ۳۰،

۱۰ نامک سا اگر ملے اندر سبھا و شرح اندر سبھا مطبوعہ اردو

مولانا مسعود حسن رضوی نے رہیں اور اندر سبھا کے غلط لفظ ہو جانے کی طرف اشارہ کیا ہے :-

”جہاں تک میں سمجھتا ہوں ان کی یہ رائے لکھنؤ کے ان نادانوں کے خیال پر مبنی

ہے جو آج بھی داجد علی شاہ کے رہیں مبارک اور امانت کے اندر سبھا کو ایک ہی چیز سمجھتے ہیں۔“

سید عباس حسن نصاحت کی زبانی جو باتیں نقل کی گئی ہیں وہ مسعود حسن صاحب رضوی کے مضمون سے
 لی گئی ہیں

۴۰ روپیہ ماہوار تھا اس کے علاوہ ان کو کسی شادی محکمے سے یا شادی دربار سے کوئی تعلق نہ تھا اس سے ثابت ہوتا ہے کہ امانت کا بادشاہ کے حکم سے اندر سبھا لکھنا تو درکنار امانت کی دربار تک رسائی بھی نہ تھی۔

تذکرہ مہر جہاں تاب میں امانت کی واسوخت کے بعد اندر سبھا کا تذکرہ ان الفاظ میں کیا گیا ہے :-

”..... پس ازاں اندر سبھا گفتہ مذاق عاشقانہ و لطف موسیقی را مایہ دیگر داد از شہرتش ہر چہ باقی ماندہ بود بہ کمال رسید“

مذاق عاشقانہ اور لطف موسیقی کے ساتھ شہرت پر زور دینے سے مولانا شرر کی بات ثابت ہوتی ہے کہ اندر سبھا عوام کے ذوق کا عکس تھی نہ کہ جان عالم کی حکم برداری کا اثر۔ یہ بات خود امانت کے بیان سے ثابت ہوتی ہے، امانت اندر سبھا کے دیباچے ”شرح اندر سبھا میں لکھتے ہیں..... مگر در پردہ عشق کی آگ تھی طبیعت کو جن سے لاگ تھی، دفع کے خیال سے کہیں

جاتا تھا آتا تھا زبان کی دستگی سے گھر میں بیٹھے بیٹھے جی گھبراتا تھا ایک روز کا ذکر ہے کہ حاجی مرزا عابد علی بیگانہ ازلی رفیق شفیق، بنس و غم خوار قدیمی، جاں نثار شاگرد اول، موزوں طبیعت، مخلص عبادت، عاشق کلام امانت.....

نہوں نے از راہ محبت کہا کہ بیکار بیٹھے بیٹھے گھبراتا عبث ہے ایسا کوئی جلسہ اہں کے طور پر طبعاً اور نظم کیا چاہئے کہ دو چار گھڑی دل لگی کی صورت ہوئے اور خلق میں شہرت ہوئے آخر الامر موافق اُن کی فرمائش کے بندہ اس کے کہنے پر آمادہ ہوا دم بدم شوق زیادہ ہوا چونکہ یہ جلسہ کہنا سب کو مرغوب تھا مگر

لے تذکرہ جہاں تاب

اپنے نزدیک معیوب تھا اس لحاظ سے اپنا تخلص بدل اس میں استاد تخلص کیا لیکن

لوگوں نے غزلوں کے سبب بندہ کا کلام دریافت کر لیا۔

(۳) تیسرا بیان یہ ہے کہ ڈرامہ قیصر باغ میں کبھی لکھا گیا اور

(۴) چوتھا بیان یہ ہے کہ خود جان عالم واجد علی شاہ نے اس میں حصہ لیا اور درباریوں

نے بھی مختلف پارٹ ادا کئے۔ ان دونوں بیانات پر بھی قطعی دلائل پیش نہیں کئے گئے ہیں:

راجہ ہوں میں قوم کا اور اندر میرا نام

جان عالم کے اندر بننے کا کوئی ثبوت نہیں خاص طور پر جب معلوم ہے کہ اندر سبھا جان عالم کے حکم کے بجائے عام مذاق کے زیر اثر لکھی گئی ہو۔ مولانا خسر نے اپنی آنکھوں سے دربار اودھ کے نقشے دیکھے ہیں وہ شہادت دیتے ہیں:-

”یہ بھی غلطی معلوم ہوتی ہے کہ امانت نے اندر سبھا واجد علی شاہ کے اشارہ یا حکم سے

لکھی یا قیصر باغ کے ایڈیٹر پر دکھائی گئی..... یہ بھی غلط ہے کہ بجز ڈاڑھیوں اور

ناچنے گانے والوں کے اور کسی معزز دربار والے نے اس ڈرامے کا کوئی پارٹ

لیا ہو..... جہاں تک میں نے دریافت کیا ہے اندر سبھا کبھی شاہی ڈراما نہیں بنی

اور نہ کبھی بادشاہ نے راجہ اندر کا روپ بھرا۔ یہ ممکن ہے کہ بادشاہ نے اس کا تماشا دیکھا ہو۔“

بہر حال اندر سبھا کے بارے میں جدید ترین تحقیقات سے یہی ثابت ہوتا ہے کہ وہ کسی

لے محمد عمر نور الہی صاحبان نے یہ بھی لکھا ہے کہ امانت نے استاد تخلص اس لئے استعمال نہیں کیا ہے کہ وہ اندر سبھا لکھنا معیوب خیال کرتے تھے اور اس کی تردید بھی خود امانت کے بیان سے ہوتی جاتی ہے۔

لے ہر دلیسر مسعود حسن رضوی کے کتب خانہ میں اندر سبھا متع شرع اندر سبھا کے پانچ قدیم ایڈیشن موجود ہیں جو میر تقی میر سے گزے وٹس سے اخذ ہے۔

لے ہر دلیسر مسعود حسن رضوی نے یہ بھی ثابت کیا ہے کہ محمد عمر نور الہی صاحبان کا یہ کہنا کہ اندر سبھا میں ایک سطر بھی شریکی موجود نہیں ہے غلط ہے اور غلط یہ ہے کہ شریکی عبارتیں خود محمد عمر نور الہی صاحبان کے ایڈٹ کئے ہوئے ایڈیشن میں درج ہیں۔

فرانسیسی کی ہدایت فکر کا نتیجہ تھی اور نہ واجد علی شاہ کے حکم کا۔ بلکہ وہ عام مذاق کے زیر اثر تصنیف ہوئی اور امانت نے شہرت و دام کا خلعت اسی دربار سے پایا اور جو وہ عہد کی کھینچوں کی طرح شہر میں جا بجا مختلف جماعتیں ان کی اندر سجھا کو کھینچنے لگیں۔ ان میں کہیں عورتیں اور کہیں لڑکے پارٹ کرتے۔ اس اندر سجھا میں اصول موسیقی کے مطابق دلکش دھنیں قائم کی گئیں اور سارا شہر اندر سجھا کے جلسے دیکھنے کا مشتاق تھا۔

اندر سجھا (امانت) فنی حیثیت کے اندر سجھا اور پرانے تقریباً پوری کہانی نظم میں ادا کی گئی ہے تمام کردار نظم ہی میں ہوتا تھا لیکن اس کا وجود اس قدر حیرت ناک ادبی نقطہ نظر سے نہیں جس کے لئے کسی بیرونی یا خارجی اثر کی ضرورت ہو مثنوی کی

نظیر موجود تھی اور اس کے مقابلہ میں نثر کا وجود صرف برائے نام ہی تھا اور اس میں ادبی تصنیف و تالیف کا عام رواج نہ تھا اس لئے نظم کو ذریعہ اظہار بنانا بڑی حد تک قدرتی بات ہے۔

اندر سجھا کی فضا اس دور کے لکھنؤی تمدن کا صحیح چہرہ ہے، یہاں کے ہندو اور مسلم دونوں تمدن اس طرح ہم آہنگ ہو گئے ہیں کہ ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ اندر سجھا ہندو دیوالا سے تعلق رکھنے والا ڈراما ہے۔ پلاٹ معمولی ہے اور اس میں حیرت اور ڈرامائی عناصر کی کمی محسوس ہوتی ہے۔ قصہ خالصہ ماورائی فضا میں انجام پذیر ہوتا ہے۔ واقعات گویا اس عہد کی زندگی کا صحیح عکس ہیں لیکن عکس نہ تعمیری ہے نہ تنقیدی، یہ ایک ماورائی فضا ہے جہاں زمین پر

لہ اس دور میں لکھنؤ میں چار اندر سجھا میں لکھلی جاتی تھیں۔ اندر سجھا امانت، اندر سجھا ماری لال، بزم سلیمان اور جشن پرستان مختصر یہ کہ اندر سجھا اس زمانے میں ایک خاص قسم کے ناٹک کو کہتے ہیں اور جب تک اندر سجھا کے ساتھ امانت کا لفظ شامل نہ کر دیا جائے اس وقت تک یہ سمجھنا مشکل تھا کہ کون سی اندر سجھا ہے۔

دائرہ سجھا و شرح اندر سجھا ص ۱۲۲، مطبوعہ اردو

۲۱ گذشتہ لکھنؤ شہر

لبنے والی مخلوق سے مخاطب کی نوبت نہیں آتی۔

کرداروں میں ہر قسم کے چہرے نظر آئیں گے۔ راجہ اندر ہندوؤں کا ایک بہت بڑا دیوتا ہے جو مسلمان بادشاہوں کی وضع میں ایرانی تاج پہنے مغلیہ دربار کے تخت پر بیٹھا ہے اور ہندو دیوالاکے مذاق کے مطابق پریوں کا راجہ دیکھ رہا ہے۔ ایران کے دیوؤں نے ہندو راکششوں کا حلیہ اختیار کر لیا ہے جو راویں کی فوج کے سپاہی بنے ہوئے ہیں، ایران کی کچھراج، نیلم اور سبز پریاں ہر لگائے اور مسلمان امیرزادیوں کا لباس پہنے اڑنے والے تختوں یعنی ہندی اڑن کھڑکوں پر بیٹھ کر آتی ہیں اور ہندی دھنوں میں گاتی اور ناچتی ہیں اور بولتی اور وزیران ہیں، ہندوستان کی مسلمان سوسائٹی کی معشوقائیں ہیں اور اُردو غزل کے ساتھ ہندی گیت بھی ان کے گلوں سے سنے جاتے ہیں۔ شہزادہ گل نام اپنے نام سے ایرانی، اپنی وضع سے اودھ کے خاندان شاہی اور لکھنؤ کی شیعہ سوسائٹی کا شہزادہ ہے، اس کا لال محل لکھنؤ کی سرخ عمارت ہے جس میں پہلے شاہان اودھ کا تخت ہوتا تھا اور اس کا شہر اختر نگر لکھنؤ۔

اس تمدنی مرکب پر بعض لوگ اعتراض کرتے ہیں اور اسے "اغلیت کا نقیض" اور مسلمہ اصول فن کے متباہن قرار دیتے ہیں لیکن اگر ہم اسے تخیلی ڈراما (PHANTASY) قرار دیتے ہیں تو پھر اس پر ان اصولوں کا اطلاق ہو سکتا جو عام ڈرامے کے لئے وضع ہوئے ہیں۔ اس کا

۱۷ محمد عمر نور الہی صاحبان کی اندر سبھا میں راجہ اندر کی ایک تصویر دی گئی ہے جو خالصتہ ایرانی ہے اس کے مقابلہ میں اندر سبھا کا جوائڈیشن مطبع دریائے لطافت سے اغلباً ۱۸۶۷ء میں (یعنی امانت کی زندگی میں شائع ہوا ہے) اور پروفیسر سعد حسن رضوی کے کتب خانہ میں میری نظر سے گزرا، اس کی تصویر پر راجہ اندر کو خالصتہ اودھ کے لباس میں پیش کرتی ہیں جو ہندو اور مسلم کلچر کے امتزاج سے پیدا ہوا ہے۔

۱۸ اُردو ڈراما، کنوینین اے ۱۹ چنانچہ کہتے ہیں ۲۰

جس کا سایہ نہ کبھی خواب میں دیکھا ہوگا آدمی زادوں میں وہ آج پری آتی ہے

احساس خود امانت کو بھی تھا اور یہ بات بہت قدرتی تھی و محض تفریح کے لئے قصہ لکھ رہے تھے اور حقیقت نگاری کی مثالیں تو درکنار خود ڈرامے کا فن ہی آزدو میں ان سے پہلے مفقود تھا اس لحاظ سے ہم ان کو الزام نہیں دے سکتے۔ ڈرامے کا تمدنی پس منظر ان تخلیقی عناصر کی وجہ سے کافی وسیع ہو گیا ہے۔ زبان کے لحاظ سے اس میں ہندی اور بھاشا کے ساتھ فارسی کے الفاظ بھی آتے ہیں پھر عام بولی کے الفاظ بھی کثرت سے نظر آتے ہیں۔ روزمرہ اور محاورہ کے استعمال میں بھی وہ اپنے کو محض بازار اور دربار کی زبان تک محدود نہیں کرتے بلکہ جاہلوں اور دیہاتیوں تک کی زبان استعمال کرتے ہیں چونکہ ڈرامے کی اپیل مختلف اور متنوع طبقات تک تھی اس لئے مختلف طبقات کی زبان مختلف طریقے پر استعمال میں لائی گئی ہے کردار حالانکہ نظم میں بات چیت کرتے ہیں لیکن ان کی نظم میں بھی یہ فرق ظاہر ہو جاتا ہے عین کے بیان میں یا تمہید کے الفاظ کا شان و شکوہ ہمیشہ بہت زیادہ ہوتا ہے اور نشست الفاظ بھی زیادہ شاعرانہ ہوتی ہے مثلاً راجہ اندر کی آمد بیان کرتے ہیں۔

سبھا میں دوستواندر کی آمد آدھے	پریمی جمالوں کے افسر کی آمد آدھے
خوشی سے چہچہے لازم ہیں صورتِ لبیل	اب اس چین میں گل تر کی آمد آدھے
فزع حسن سے آنکھوں کو اب کرو روشن	زمیں پہ مہرِ منور کی آمد آدھے
غضب کا گانا ہے اور راج ہے قیامت کا	بہارِ فتنہ محشر کی آمد آدھے

مختل قص، پر یوں کے حسن و دربار کی ترتیب کے بیان میں وہ خاص رنگینی سے کام لیتے ہیں اور مکالموں میں کردار کی حیثیت کے مطابق لہجہ اور زبان اختیار کرتے ہیں، سبز پریمی کالے دیو کو شاہزادہ گلغام کا بہتر بتاتی ہے اور اسے حکم دیتی ہے۔

لے ملاحظہ ہو شرح اندر سبھا میں امانت کا بیان جو پہلے نقل ہوا۔

جا تو سنگل دیب سے اختر نگر میں ہاں سوتا ہے اک ماہ رولال محل میں واں
 جذبات نگاری، خارجی تفصیلات، نفسیاتی مطالعے، مشاہدے اور ڈرامائی ترتیب کی بہت سی
 کمزوریوں کے باوجود اندر سبھا کما ولایت اور اوبیت دونوں کے لحاظ سے اردو کے منظوم ڈراموں
 میں سب سے اونچا درجہ حاصل ہے۔ آج بھی وہ جس طرح ہماری ادبی روایات میں اور ہمارے شعور
 میں رچ گئی ہے کوئی دوسرا ڈراما اس طرح نہیں رچ سکا۔ اس کے کردار ہماری زمین کے رہنے
 والے نہیں لیکن ہماری داخلی دنیا اس سے نا آشنا نہیں وہ ہمارے تخیل کا عکس ہیں اور ہم
 انھیں اس روپ میں پہچانتے ہوئے مسرت محسوس کرتے ہیں۔

وہ ایک ایسی معاشرت کا سچا عکس ہے جس کی تعمیر میں ہندو اور مسلم تمدن ہی نہیں بلکہ
 ہندوستانی اور ایرانی روایات لے حصہ لیا ہے، اگر اس کے ڈرامائی پس منظر اور (SETTING)
 میں خامی رہ گئی ہے تو اس نے وسیع تر تمدنی پس منظر اور عظیم تر تہذیبی ماحول کو پیش کر دیا ہے۔
 اندر سبھا، تاریخی، معاشرتی اور ادبی حیثیت سے ایک سنگ میل ہے اور اس میں شک نہیں
 کہ امانت کو اس طرح جلسے کا نثر میں بیان ہو کہ سب کے تصور میں اندر سبھا کا گمان ہوٹے
 مقصد میں پوری کامیابی حاصل ہوئی ہے۔

(سہ ۱۹۵۷ء)

واسوخت

واسوخت کے لغوی معنی جواب میں جملانے کے ہیں اور اس صنف کے ذریعہ ہمارے شعرا کا یہی شعار رہا ہے کہ وہ معشوق کو جتاتے ہیں کہ اگر وہ ان سے اسی طرح بے نیاز رہا تو زندہ اس سے زیادہ حسین اور خوبصورت معشوق سے دل لگائیں گے اور اسے بھی ناز و غمزہ کرشمہ وادائیں اسی طرح طاق بنادیں گے جس طرح ایک زمانہ میں اسے بنایا تھا اس طرح واسوخت گویا ایک قسم کی عاشقانہ چھیڑ چھاڑ کا نام ہے۔ خزینۃ العلوم فی متعلقات منظوم میں واسوخت کے بارے میں لکھا ہے۔

”یہ ڈھنگ فارسی زبان میں وحشی نے اختراع کیا تھا مگر آندو داروں نے اس کو وہ رون بخشی کہ بیان نہیں ہو سکتی۔ مجموعہ واسوخت کی دو جلدیں لکھنؤ میں طبع ہوئی ہیں اس میں امانت وغیرہ کے واسوختوں کو دیکھو کہ کیا کہتے ہیں۔“

اس میں شک نہیں کہ آزد و شاعری میں واسوخت کا رواج فارسی کے زیر اثر ہوا۔ مولانا محمد حسین آزاد نے واسوخت میں بھی اولیت کا ہر امیر کے سر باندھا اس کے ثبوت پر تردید میں کسی تذکرہ نویس کا قول نہیں دہرایا جاسکتا کیونکہ اس سلسلہ میں تمام ادبی ذرائع خاموش ہیں لیکن اس میں شک نہیں کہ آزد و شاعری کے اسی دور میں باقاعدہ طور پر واسوخت

یہاں واسوختوں کے ان مجموعوں کی طرف اشارہ ہے جو شعلہ جوالہ کے نام سے چھپے تھے جن کا تذکرہ آگے آئے گا۔

کار و اداج ہوا۔

میر کے چار واسوخت نہ صرف ان کے مطبوعہ دیوان میں موجود ہیں بلکہ واسوختوں کے ان تمام مجموعوں میں بھی شامل ہیں جو اسی دور میں لکھنؤ سے شائع ہوئے تھے۔ ان کے واسوخت مختصر ہیں اور ان میں شوخی کی بجائے رنگین اور لطیف چاشنی ہی ملتی ہے۔

آرسی کی کبھی صورت نہ دکھاتے تھے کہ طرزیہ سرمہ کشی کا نہ سمجھاتے تھے کہ
دل ربائی کے نہ انداز بتاتے تھے کہ کیوں بگڑتا تو جو ایسا نہ بناتے تھے کہ

مستی چشم سے ہوتی نہ اگر تھے کو خبر

ایسی ہشیاری سے کرتا نہ تو ایدھر کو نظر

اور مہ پارہ بھی اس شہر میں مشہور ہو اب اس کی محبوبی و خوبی ہی کا تذکرہ ہو اب
دیکھنا کچھ ہو اسی کا مجھے منظور ہے اب صرٹ اس پر کروں گا اپنا جو مقرر ہو اب

اس کے ضد سے تری شام و سحر جاؤنگا

گھر سے جس دم اٹھونگا اسکے ہی گھر جاؤنگا

وہ بھی سن شور و نا مجھ سے ملا چاہے ہی مختلط لطف و عنایت ہو چاہے ہی

کوئی دن راتوں کو مجھ پاس رہا چاہے ہی کام دل لوں ہوں اسی جو خدا چاہے ہی

باؤ کا رخ تجھے بتلاؤں دم اس کہ کا بھڑوں

خط تری بندگی کا کاغذ باد اس کا کردن

میر کے علاوہ سودا نے بھی اس صنف میں طبع آزمائی کی ہے اور خود مہ جداول و ششما سے
واسوخت پر عین کی ہے۔

لہ خزینۃ العلوم فی متعلقات منظوم

مشیتہ دل کو مرے سنگ ستم سے توڑا دل نے میرے بھی منہ اب تیری طرف سے موڑا
تم جو کچھ ساتھ کیا میرے نہیں وہ چھوڑا مجھ کو بھاتا نہیں ہر دم کا ترا نکھوڑا
خوب رویوں کا جہاں بیچ نہیں ہے توڑا شر وحشی کا دل اپنے پہ یہ ہیں لکھ چھوڑا

می دہم جائے دگر دل یہ دل آرائے دگر

چشم خود فرش کنسم زیر کفِ پائے دگر

اس طرح واسوخت کا رنگ جو ابھی تک غزل کے اشعار میں لطیف اشاروں میں بکھرا ہوا تھا۔
طویل اور مسلسل فن پاروں کی شکل اختیار کرنے لگا، صاحب تذکرہ گلدستہ نازنیناں نے جرات
اور آتش کے واسوخت بھی نقل کئے ہیں۔ جرات کا واسوخت مذکورہ بالا مجموعوں میں بھی شامل ہے
مضمون سادہ اور روایتی ہے، سراپا کافی تفصیل سے دیا ہے اور سراپا کے بیان میں لفظی صناعتی نے
وہ آراستگی پیدا کی ہے جو لکھنؤ کے متاخرین کی خصوصیت ہے جرات جو عام طور پر معاملہ بندی
اور بے ساختہ پن کے شاعر سمجھے جاتے ہیں یہاں صاف اور کھلا ڈھلا نقشہ نہیں کھینچتے مثلاً لکھتے ہیں
چشم وہ جا دو بھری ہو کہ جو تک جائے نظر شکل نرگس نہ رہے آنکھوں میں کچھ نور لب
کان وہ کانِ ملاحظت ہوں کہ دیکھے تو اگر صورت گل نہ رہے کچھ نہ رہے اپنی خبر

ہو پھین بالی کی ایسی کہ اگر دیکھے تو

غم خدا جانے لگے کیا ترے بائے جی کہ

لہ گلدستہ نازنیناں صفحہ ۲۲۲ و ۱۷۱، ۱۷۲ انت نے آنکھ کی تعریف اس طرح کی ہے :-

آنکھ اس کی وہ قیامت جو گلشن میں اٹھائے حشر تک نرگس بیمار نہ صحت کبھی پائے

بن کے بے مغز جو بادام کبھی آنکھ ملائے دوست اندام کا بس چشم زدن میں کھینچ جائے

صید گاہ اس کی اگر دشت ختن ہو جائے

نشہ آنکھوں کا غزاؤں کی ہرن ہو جائے

سراپا کے بیان میں جس ندر صناعی برقی گئی باقی واسوخت میں وہ نظر نہیں آتی اور اکثر ٹکڑے بڑے برجستہ اور بے ساختہ ہیں مثلاً سراپا کا بیان شروع کرنے سے پہلے :-

مل نہ ل پاس مرے بیٹھ نہ بیٹھ آ کہ نہ آ
تجھ کو بہکا یا جنھوں نے انھیں پاس اپنے بلا
مرے ملنے سے اٹھا ہاتھ انھیں پاس بٹھا
پر یہ تو دیکھو کیا اس کا مزا پائے گا

ایسے محبوب سے دل اپنا لگاؤں میں بھی

کہ جو کچھ تو نے دکھایا ہے دکھاؤں میں بھی

جرات کے اس واسوخت کی مقبولیت کا ایک ثبوت یہ ہے کہ شعلہ جوالہ ہی میں نہیں بلکہ دوسرے مجموعوں میں بھی (مثلاً مجموعہ واسوخت مطبوعہ مطبع مصطفائی) شامل ہے۔

آتش کے واسوخت کا تذکرہ اور کہیں نہیں ملتا اور یہ مذکورہ بالا واسوخت کسی مجموعہ میں بھی شامل نہیں۔ آتش نے اپنے واسوخت میں اپنی مخصوص متانت اور گداز کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور واسوخت میں بھی اپنی طبیعت کی جولانی دکھائی ہے، صاحب گلدستہ نازنینان کے توسط سے یہ واسوخت ہم تک پہنچا ہے، ایک بندہ ہی سے اس کی فضا اور لہجے کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے

آگے اک یار نہ تھا یار ترے یار تھے ہم
ہمد و ہم سخن و مونس و خم خوار تھے ہم

لطف و اشفاق و عنایت سزاوار تھے ہم
مدعی اب جو ہیں مجبور تھے محنت رتھے ہم

چیں جہیں پر نہ تھی رنجش کی نہ یہ باتیں تھیں

مہربانی تھی شب و روز ملاقاتیں تھیں

غرض یہ کہ اس خاص صنف کا روانہ اور نشو و نما لکھنؤ میں ہوا اور مقبولیت اور شہرت عام نے اس پر بقائے دوام کی ہر ثبوت کر دی۔ واسوخت لازمی طور پر عشق مجازی سے متعلق ہوتا ہے عشق حقیقی اور تصوف کی سنجیدگی میں اس شوخی اور طرازی کی گنجائش نہیں اس لئے اُردو شعرا

نے اس طرف توجہ کی تو محض نماز ہر می کے لئے اکثر شعرا نے ایک آدھ واسوخت لکھے اور ان کو خاطر خواہ کامیابی حاصل نہ ہوئی۔ اس کے علاوہ واسوخت کو ایک صنف کی حیثیت سے ترقی دینے کے لئے ضروری تھا کہ یہ شعری تجربہ بھی مربوط اور مسلسل ہو لیکن ربط و تسلسل ایسی چیزیں تھیں جن کا اس دور میں پتہ نہ تھا۔

امانت نے البتہ واسوخت اپنا موضوع خاص قرار دیا اور یہی ان کی شہرت کا باعث ہوا، چنانچہ تذکرہ ہر جہاں تاب میں ہے۔

آئین واسوخت کہ حالاً شہرت تمام دار و اگر راست پر سی شہرت امانت بدوشدہ
اذا بتدائے طرز واسوخت این چنین نہ ذرشتہ اند کہ درم انات النظر و دیگر صناع
بے نظیر و قنادہ وہ لطف سخن و پستی بنش بے آہیم۔

امانت، شرح اندر سبھا میں واسوخت کی شان نزول کے بارے میں لکھتے ہیں:-

”بندہ خاکسار و بچہ راں آوارہ طبیعت سید آفاصن متخلص بہ امانت شعر و سخن کا
ہمیشہ سے ذوق تھا، موزوں کرنے کا شوق تھا، نوحہ ساہم کہنے کا ورد تھا، دیگر
کا شاگرد تھا۔ الفصہ انتہائے شوق طبیعت میں یہ واسوخت عاشقانہ کہ مطبوع
زمانہ ہے طواری بکمال فکر و جاں فشانی کہا گیا اور صحبت قرار دے کر مجمع فلاح
میں پڑھا گیا.... مگر درپردہ عشق کی آگ تھی طبیعت کو حسن سے لاگ تھی...“

امانت کے واسوخت میں تین سب سے زیادہ بند ہیں قصہ مختصر اور معمولی ہے اور واسوخت کی
روایات کے مطابق لیکن امانت نے اس نمائے میں لکھنؤ کے تھون کارنگ بھر کر اسے نہایت
دلکش بنا دیا ہے۔ مولوی محمد حسین آزاد کی تحقیق کے مطابق میر ضمیر نے مرقیہ میں سراپا سب سے پہلے

لہ شرح اندر سبھا امانت کتب خانہ ہمدانیہ سعید حسن رضوی۔

لکھا اور امانت نے ان کے بھٹہ مرثیہ نے رسم و رواج اور معاشرت کے جو خاکے پیش کئے تھے وہ امانت کے واسوخت میں جوں کے توں موجود ہیں اس کے علاوہ لفظی صنعت گری اور شاعرانہ صناعتی نے انداز بیان میں چار چاند لگا دئے ہیں۔ سراپا، منظر کشی اور دوسری تمام خارجی تفصیلات میں واسوخت کا پایہ بہت بلند ہے لیکن ان سب چیزوں کا بیان لفظی صنعت گری کے سہارے کیا گیا ہے جس سے ان کے بارے میں کوئی تصور قائم نہیں ہوتا البتہ طرز بیان کی قوت اور الفاظ کی شان و شوکت کا احساس ہوتا ہے، بہر صورت یہ اثر و ادب کا کامیاب ترین اور مکمل ترین واسوخت ہے۔

سراپا کے بیان ہی کو لیجئے: مشوق کے جسم اور اعضا کی تفصیل کے ساتھ لباس، زیور اور آرایش کے جملہ سامان کی تفصیل نہ صرف اس دور کی تراش خراش اور معاشرت کا نقشہ پیش کرتی ہے بلکہ واسوخت کے خاکے میں بھی رنگینی پیدا کرتی ہے۔ امانت واضح طور پر اپنے معشوق کو اس دور کی ایک حسین عورت کی شکل میں پیش کرتے ہیں اور اس طرح حسن و عشق کے اس نئے مفہوم کو پوری تفصیل سے سامنے لے آتے ہیں۔ اس کے علاوہ مراعات المنظر اور مناسبت لفظی سے ایک فائدہ یہ ہوا کہ ایک سلسلہ کی تمام تراشیاں کا تذکرہ آجاتا ہے ہر شے کا عشق کو محفل سے تشبیہ دیتے ہوئے لکھتے ہیں :-

یہ وہ محفل ہے کہ راحت کا نہیں اس میں گزر بدلتے قلبیاں کے دھواں آہ کا بے ہر لب پر
یہ وہ صحبت ہے کہ ہے پان جہاں خونِ جگر یہ وہ مجلس ہے کہ ہے پانی کی جا دیدہ تر
یہ وہ ہے درد کہ ہشیار بھی متوالے ہیں
یہ وہ جلے ہیں کہ مطرب کے عوض نالے ہیں

بہی ترتیب اور مراعات النظیر آرایش اور پوشاک کے تمام تر لوازمات کے بیان
میں بھی قائم رکھی گئی ہے غرض کہ حسن کی خود آرائی اور خود بینی کی ساری تفصیلات منظر
کی پوری طاقت اور بیان کی لطافت کے ساتھ واسطہ میں موجود ہیں مثلاً

کامدانی کا ڈوپٹہ وہ اڑھاؤں بھاری مرغ زرین فلک میں نہ ہو یہ طیاری
موتی اور جلیوں کی بیل آئین ٹکی ہو ساری آنچل بس طرح کے بھاری ہوں کہ یوں عاری

گہنا پھولوں کا چیکروں میں دہرا ہوا طیار
بدھیاں دیکھ کے غم ہووے گلے کاڑے ہار

لے وہ اس اٹلس گل نار کا پا جامہ پہن جس کی کلیاں ترا دل بند کریں غنچہ دہن
چست نیفے کی نظر آئے جو کولوں پہ پھین بار غم میری کمر توڑ دے اے جسم بدن

پانچ لہتے ہوں بھاری جو وہ ہاتھوں میں اٹھائے
میں کہوں بوجھ سے لچکے کے نہ پٹھا چڑھ جائے

معشوق کو خود بینی اور خود آرائی کے سارے گہر بتانے کے بعد اس کا رخ اپنے سے پھرا ہوا
دیکھا تو ایک فرضی معشوق کا سراپا کھینچا اور اس کی خصوصیات طنز کے طور پر اس بے ہرے
بیان کیس طنز کی لطافت کی قدر شاندار ہے۔

یاں سے اب جاؤں تو میں راہ پہ لاؤں سکو زیب و زینت کے سب انداز بناؤں اس کو
وضع داروں کی وہ تصویر دکھاؤں اس کو عاشق زار بناؤں اس کو
جس قدر مد نظر حسن کی آرایش ہو

مجھ سے ہر روز نئی چینر کی فرمایش ہو

ورٹ کر پیک صبا دے جو ہوا کو سنگار آئیں کیا دونوں طرف نیند کے آنکھوں نہیں غماز

جھونکے میں کھاؤں میں عیش سے ہو کر سرشار لے کے انگریزیاں مجھ پر وہ گرے سو سو بار

وصل کے شوق میں پھر لیٹنے کا چرچا ہو

رنگ سے حال تر اس گھر دی بتلا گیا ہو

گھر کے تو جانے کا اس دم جو کرے قصد من یعنی سنگو ادو سواری مرا گھٹتا ہے دم

از رہ طعن وہ تجھ سے کہے اے کشتہ غم آج رہ جاؤ امانت کے تمہیں سر کی قسم

گھر کہاں جاؤ گے اب رات کو سو دانی ہو

سو رہو تخت پر گر نیند بہت آئی ہو

انداز بیان کا یہ تیکھا بن کسی جگہ کم نہیں ہوتا، میر کی سادگی اور جذباتیت کی جگہ

یہاں انتہائی شوخی اور آراستگی ہے اور دراصل یہی واسوخت کا اصل رنگ ہے۔ واسوخت

کا کامیاب ترین نمونہ امانت کے قلم سے نکلا اس کے بعد واسوخت کو جو مقبولیت حاصل

ہوئی اس کے ثبوت میں واسوختوں کے مجموعہ مجموعے پیش کئے جاسکتے ہیں۔

یہ دونوں مجموعے نول کشور پریس سے چھپے۔ پہلے میں کل ۲۶ واسوخت ہیں اور اس کا نام

محض مجموعہ واسوخت لکھا گیا ہے۔ ان واسوختوں کی تفصیل یہ ہے: ۱۔ ناظم (۳)، امیر (۶)، آباد (۲)

تحر (۲)، رقی جرات، جوہر، جذب، جوش، ہولاس، جان صاحب، حکیم، شمت، ذکی، امانت اور

آزاد کا ایک ایک واسوخت ہے۔ ان میں سب سے طویل اور نئی حیثیت سے مکمل ترین واسوخت

ظاہر ہے کہ امانت کا ہے جس میں ۳۷ بند ہیں، اس کے بعد اسیر مینائی کا واسوخت آتا ہے

جس میں ۱۲۹ بند ہیں اور جس کا پہلا مصرعہ یہ ہے:

دھوم ہے خسرو قلم سخن آتا ہے

دوسرے مجموعے میں ۴۸ واسوخت ہیں اور اس کا نام شعلہ جوالہ رکھا گیا ہے۔ یہ

مندرجہ ذیل شعرا کے واسوختوں پر مشتمل ہے :- (تحریر ۲) صغیر (۲) میر (۴) نثار (۲) وحشی (۲) کے ۲ فارسی واسوخت۔ نوائی اور شہر جان جانان کے فارسی واسوخت اور رعنا، زہر، رست، راحت، سودا، میر، شوق، مرزا شوق، شایان شکوہ، شیدا، عرش، عیش، عاشق، عقیل، عیسیٰ، فراق، فاضل، قلی، قیصر، بہر، مجرم، معجز، بلال، نور، ہمت، یادگار اور دونا معلوم شعرا کے واسوخت شامل ہیں۔ ان میں سب سے زیادہ طویل واسوخت معجز کا ہے جس میں ۲۳۲ بند ہیں لیکن فنی حیثیت سے مرزا شوق کا واسوخت سب سے کامیاب ہے۔ ان دونوں مجموعوں میں تمام شعرا کے حالات بھی دے گئے ہیں۔

اس کے علاوہ ایک اور مجموعہ مطبع مٹ طغائی کا چھپا ہوا ملتا ہے جس میں آبا و جرات، فراق، شوق، مرزا شوق، جولال، بلال، سودا اور دونا معلوم شعرا کے واسوخت درج ہیں اور اکثر صورتوں میں وہی واسوخت ہیں جو مذکور بالا مجموعوں میں ہیں۔ ان واسوختوں کے دیکھنے سے پتہ چلتا ہے کہ یہ طرز لکھنؤ میں کس قدر مقبول اور اور اس کا رواج کتنا عام ہو گیا تھا۔ یہ سودا، جرات اور آتش کے واسوختوں کا حال ادھر گزرا۔ اس دور کے بعد اوسمانت کے ہمعصروں میں قلی، شوق اور ان کے بعد امیر کے واسوخت تاریخی حیثیت رکھتے ہیں۔

قلی کے واسوخت کے تین ایڈیشن ملتے ہیں جس سے اس کی مقبولیت ثابت ہوتی ہے زبان نہایت نemat اور روزمرہ سے مزین ہے۔ امانت کے برخلاف ان کے ہاں سادگی بے ساختگی اور شیرینی ہے ان کے واسوخت کی ترتیب بھی نرالی ہے وہ اس طرح مشرّع کرتے ہیں :-

آج وہ غیر سے ملنے کی قسم کھاتے ہیں خود بخود منفعل جوڑ میں مشرعاتے ہیں
 بانٹھ ملتے ہیں ستم اُن کو جو یاد آتے ہیں پاؤں یوں صبر و تحمل کے اٹھتے جاتے ہیں
 مثل بیل جو انھیں نالہ کنایا پاتا ہوں

پھول کی طرح خوشی سے میں کھلا جاتا ہوں

مکالموں میں زبان بالکل ہی سادہ اور مزیدار ہو جاتی ہے۔۔۔
 یہی ناغیر سے کی اہم نے محبت تمہیں کیا جاوے جاوے اگر خلق و مروت تمہیں کیا
 جو کیا خوب کیا پھر مری رغبت تمہیں کیا اپنا دل اپنی خوشی اپنی طبیعت تمہیں کیا
 کیا زلیخا کی طرح عشق کیا تھا تم نے
 مثل یوسف مجھے کیا مول لیا تھا تم نے

مرزا شوق کے واسوخت میں یہ سادگی اور بے ساختہ بڑا اپنے انتہائی غرض ہر
 نظر آتا ہے، انھوں نے سیدھے سادے نطووں میں جس طرح ان معاملات کی تصویر کھینچی جو
 وہ حیرت خیز ہے۔ یہاں نہ مراعاة النظر ہے نہ مناسبت لفظی، مگر تمدن اور معاشرت کے
 نقشے ہی نہیں داخلی کیفیات کے مرتعے بھی اس قدر دلفریبی سے کھینچے گئے ہیں کہ اپنی نظیر
 نہیں رکھتے سبھی واسوخت معشوق کی اس حالت کا تذکرہ کرتے ہیں جب وہ حسن و عشق کی
 گھاؤں سے واقف نہ تھا اور زار و زمرہ سے آگاہ نہ ہوا تھا مگر جس طرح شوق نے
 اس کا نقشہ کھینچا ہے وہ ادبی نقطہ نظر ہی سے نہیں تصویر کشی کے لحاظ سے بھی بے مثال ہے
 اور اس میں محاکات کی اعلیٰ ترین مثالیں ملتی ہیں۔۔۔

ذکر کل کا ہے سمجھتے نہ تھے کچھ بات ذرا وضع ابلیسی تھی ہر بات میں اظہار بن تھا
 خود سائی کا نہ حاصل تھا طبیعت کو مزا حال سیدھی تھی نہ اتنا تھا دوسرے طیر تھا

بایاں نہیں گئے رہتے تھے ان ارمانوں میں
 نیلے ڈورے تھے فقط پہنے ہوئے کانوں میں
 یاد بھی اب تو نہ ہوئے گا وہ تم کو زہار ناک میں نیم کا وہ جوین کا آبشار
 آستینوں کی پھنسی کرتی وہ بازو خیار بے ملے مٹی کے وہ دانت وہ آغاز بہار

وہ ہر اک بات میں اٹھلانا وہ البیلا پن
 وہ دبی بات وہ بجیا فی تمہاری جوتون
 اور چشم بدو ورتی چشم غسلائی کب تھی طیر سی بھول رہتی تھی پرانی ہلائی کب تھی
 آڑھی پہیل تو گلے میں کبھی ڈالی کب تھی تم نے یہ شوخی و طاری نکالی کب تھی
 سرعشق پہ نازل یہ بلا کس دن تھی
 پاؤں تک آپ کی یہ زلف رسا کس دن تھی
 آگے بڑے ترے کرے کے گلابی کب تھے جمع یوں آٹھ پہر آگے شرابی کب تھے
 آگے ڈورے تری آنکھوں کے شہابی کب تھے آگے عشاق کے مصروف شرابی کب تھے
 چلمیں کھڑکیوں کے آگے لگائیں کب تھیں
 آنکھیں درپردہ رقیبوں کے لڑائیں کب تھیں

اس واسوخت میں اگر کوئی کمی ہے تو یہ کہ یہ مختصر ہے اور اختصار کی بنا پر تفصیلات سے
 کہیں کہیں پرکام نہیں لیا گیا ہے۔ یہ واسوخت کل ۴۴ بندہ پر مشتمل ہے لیکن ان میں سے ہر بند
 محاکات اور لطف زبان کے لحاظ سے لائق ہے

امیر مینائی نے واسوخت کی طرز میں انقلابی تبدیلیاں کیں۔ ہر چند کہ اس کی رُج اور
 مطالب وہی رہے پھر بھی اس کی طوالت اور تسلسل میں کافی اصلاحات کی گئیں اور واسوخت

کو ایک قصے کی طرح کہا گیا اس پر مینائی کے ۶ واسوخت ہیں پہلے کا نام محنت واسوخت اندوہ ہے۔ اس میں ۸۹ بند ہیں، اس کی ابتدا عشق کو بُرا بھلا کہنے سے کی ہے۔ یہ پہلا مصرعہ یہ ہے۔
آج اک سانحہ تازہ بیاں کرتا ہوں

اور اس واسوخت کو کہانی کی طرح بیان کیا ہے۔ نوکر ہیر کو بتاتا ہے کہ معشوق کی نقل و حرکت پر نظر رکھنے کے لئے چوک میں ایک کمرہ لیا جائے اور اسے آراستہ و پیراستہ کیا جائے جب اس کی نصیحت پر عمل ہوتا ہے تو وہ معشوق کو اسی طرح بھرتا ہے معشوق یہاں کسی اجنبی عورت کی بجائے ہوئی ہے۔ اس سازش کے نتیجہ کے طور پر دونوں کے دلوں میں فرق پڑتا ہے۔ اس کا ایک ٹکڑا ملاحظہ کیجئے جہاں نوکر ہیر دے کمرے اور اس کے راگ رنگ کا نقشہ کھینچتا ہے :-

چوک میں ایک کمرے کا لیا ہے کمرہ چھپکے جاتے ہیں وہاں ہوتے ہیں جلے کیا کیا
بیشتر رات کو آتا ہے کوئی ماہ و لقا تم سے بگڑے گی ضرور اس میں نہیں فرق ذرا
شور بازاروں میں ہے نوبت شر ہو چکی ہے
جھوٹ کہتا نہیں تحقیق خبر ہو چکی ہے

جام و مینا و سب و پاس دھرے رہتے ہیں ہار بھریوں کے چنگیروں میں بھرے رہتے ہیں
جو نگہاں ہیں درے اور پرے رہتے ہیں ہیں وفا کیش جو دو ایک ٹرے رہتے ہیں
صبح آتے ہیں تو حسام کئے آتے ہیں
اس سے چھٹا بھی نشانی کالے آتے ہیں

دوسرا واسوخت اس مصرعہ سے شروع ہوتا ہے
و عیوم ہے خسروا قلم جنوں آتا ہے

اس میں ۱۲۹ بند ہیں اور اس کو ایک تشبیہ کی طرح لکھا گیا ہے۔ اس کا نام شکایتِ رنجش ہے، شروع میں عشق کی آمد، استقبال اور جلوس کی جو تصویر کھینچی ہے اس سے میرسن کی قوت بیان نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے مگر وہ سادگی اور بے ساختگی کہاں، آراستگی الفاظ اور مناسبت لفظی کی مدد سے البتہ امیر نے تمام تر لوازمات کا تذکرہ کر دیا ہے، بازارِ محبت کی آراستگی، باروب کشی، چھڑکاؤ، سپاہ و پیک کی ترتیب، سواری، آتش بازی، تہنیت اور مے کشی کی صحبت، ابھی کچھ بڑی چابکدستی کے ساتھ فن کے دائرے میں اسیر کئے گئے۔ پھر تشبیہ کے انداز میں یہ واسوخت مکمل ترین نمونے ہیں۔ خسر و عشق کو دمِ رخصت خیال آتا ہے۔

صبر نامی ہے جو اس کشورِ آباد کا شاہ کیجئے قید کی طرح اسے رکھ کے گناہ
اس کو پوشیدہ خبر اس کی جو پہونچی ناگاہ نہ تھے پاؤں کہا دل میں کہ انا لشہر

رعب غالب یہ ہوا ڈر کے وطن چھوڑ دیا

خوف صیاد سے طائر نے گمن چھوڑ دیا

اور رعیت پر تباہی آگئی سب کو "خواہشِ جلوہ معشوق ہوئی، ہیر و بھی ان جلوں میں جاتا ہے اور وہاں کسی مصور کے مرقع میں ایک تصویر دیکھ کر اس ہر ہزار جان سے عاشق ہو جاتا ہے۔ آخر کار ایک درویش سے ملاقات ہوئی ہے اور ان کی دعا اور تعویذ کے اثر سے معشوق صحت ہوئی پر بیٹھ کر آسمان سے اترتا ہے اس کے بعد سراپا کا بیان ہے لیکن اس میں وہی لفظی صنایع دکھائی گئی ہے جہاں لذت و صل اور معشوق کی نشاطیہ محفلوں کا تفصیلی بیان ہے وہاں جگہ جگہ بڑی مکمل تصویریں ملتی ہیں جو نشاط کا بھرپور تصور پیدا کرتی ہیں۔ مثلاً "دوپہر رات گئے، موسیقی، رقص اور نقالوں کے جلسے ختم ہوتے ہیں مے نوشی کی محفل جمی ہوئی ہے۔ کبھی رونا، کبھی ہنسنا، کبھی گانا، کبھی جنگِ مستی و بے خودی کیف کا پھیلا ہوا رنگ

داستاں لب پہ کسی کی کہیں وحشت کی ترنگ فکر ناموس تھی مستوں کو نہ اندیشہ رنگ

بوسے لینا کبھی جھک جھک کے لب ساغر کے

ہاتھ کا ندھے پہ کبھی ساقی مہ سکر کے

قص رندانہ کہیں لغزش مستانہ کہیں گریہ شیشہ کہیں خندہ پیمانہ کہیں

دل سے شیشہ کی پری کا کوئی دیا نہ کہیں شمع مینا کا کوئی شوق سے پروا نہ کہیں

پیام کو دیکھ کے کہنا کبھی خورشید ہے یہ

روبرو ساقی ذبی جاہ کے جمشید ہے یہ

ہم نشینوں کی محبت سے اس کو بھی اپنے حسن کا احساس ہوتا ہے ادھر صاحب ہیرو کے کان

بھرتے ہیں اور ایک دن اسے جشن کی محفل میں لے جاتے ہیں جہاں ایک شہزادہ بیچ میں بیٹھا

ہے اور قص و نغمہ کی محفل جمی ہے، یہ دیکھ کر طبیعت آزرده ہوتی ہے، جب دوسرے دن

معشوق رنجیدہ دیکھتا ہے اور صفائی پیش کرتا ہے کہ وہ شہزادہ اس کا بھائی تھا تو غلط فہمی

رفع ہو جاتی ہے۔

تیسرے اور چوتھے واسوخت خالص روایتی انداز میں لکھے گئے ہیں ایک کا نام

غبار طبع (۱۸۲۷ء) اور دوسرے کا حیدر اغیار (۱۸۲۷ء) ہے اور دونوں نام تاریخی ہیں یہ

علی الترتیب ۱۳۶ اور ۵۵۵ بندوں پر مشتمل ہیں اور علی الترتیب ان مصرعوں سے شروع ہوتے

ہیں :-

بیچ ہے جہاں میں تم سا کوئی بے وفانہ ہو

عشق عشاق کو رسوا ہے جہاں کرتا ہے

پانچویں کا نام صغیر آتش بار ہے یہ ۱۸۲۷ء میں لکھا گیا اور ۱۶۱ بند کا ہے :-

الحذر رہوش جنوں سلسلہ جنیاں پھر ہے

سے شروع ہوتا ہے، چھٹا بانگ اضطرار کے نام سے ۲۸ ابھ میں لکھا گیا یہ بھی خالص روایتی انداز
میں لکھا گیا ہے اور صرف ۲۵ بند مستقل ہے اس کا پہلا مصرعہ ہے
یا دایام کہ شوخی کا یہ انداز نہ تھا

یہ سب واسوخت، جیسا کہ ان کے تاریخی ناموں سے ظاہر ہوتا ہے ۲۸ ابھ میں لکھے گئے اگر
لطافت بیان اور شعرائے قوت کو بھوڑ دیا جائے جس سے اس نے ان واسوختوں کو لکھا اور
ان کو محاکات، خارجی تفصیلات اور دوسری فنی خوبیوں سے آراستہ کیا تو بھی صرف
ٹیکنیک کے لحاظ سے اس نے واسوخت میں انقلاب آفریں اصلاح یہ کی کہ اسے ایک مستقل
افسانے کی صورت دی اور بڑے ربط اور تسلسل کے ساتھ لکھا اس کے علاوہ اس نصف
میں انھوں نے تمثیل کا تجربہ کیا جو اردو میں شاذ و نادر ہی ملتا ہے اور اس میں شک نہیں
کہ وہ اپنے تجربات میں کامیاب ہوئے، یہ اور بات ہے کہ آج ان اصلاحات کی تاریخی اہمیت
عام نظروں سے اوجھل ہو گئی ہے۔

لہذا یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ واسوخت کے کامیاب نمونے لکھنؤ ہی نے پیش کئے
امانت، شوق، امیر، یہ نام گویا واسوخت کی تاریخ میں حرف آخر کی حیثیت رکھتے ہیں۔
اور ان کی خدمات کو کسی طرح بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں بھی لکھنؤ کے مخصوص تمدن
اور سوسائٹی کے وہی عکس نظر آتے ہیں جو یہاں کے پیدا کردہ ادب اور آرٹ کے دوسرے
شعبوں میں جلوہ گر ہیں۔

شاعری کے لحاظ سے یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ اگر لکھنؤ نہ ہوتا تو اردو شاعری میں
یہ نمونہ لکھی نہ ہوتا، یہ محض کچھ غزلوں کے مجموعوں کا نام ہوتی اور ان غزلوں میں تصوف اور
ناورائیت کی جھلکیوں کے سوا اور کچھ نہ ملتا۔
(۱۹۵۱ء)

غالب کا تصور غم

دیوان غالب کو ہم نئی نسل کی انجیل قرار دے سکتے ہیں۔ سرورِ جوان نے اس دیوان کے اوراقِ زندگی کے مختلف موڑ پر کبھی افسردگی، کبھی اشتیاق اور کبھی حسرت کے ساتھ ضرور اُلٹے پھریں گے۔ غالب نے ہم میں سے اکثر کی زندگی کی رفاقت کی ہے۔ وہ کبھی بے تکلف رفیق کی طرح ہماری حسرتوں میں شریک ہوتا ہے، کبھی ایک روشن دماغ پھر درد کی طرح شادابی اور شگفتگی سے کرہماری صحبتوں میں آئے ہیں اور کبھی ہماری آہوں اور آلسوؤں میں غم خواری کرتے رہے ہیں۔

آخر کیا وجہ ہے کہ ہمارے دل کا درد غالب کے کلام میں صدائے بازگشت پاتا رہا ہے؟ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ہم اپنے اندر حال سے بے اطمینانی، مستقبل کی آرزو مندی اور زندگی کے بارے میں ایک شگفتہ تشکیک کا وہی جذبہ پاتے ہیں جو غالب کے کلام میں بار بار جھلک اُٹھتا ہے۔ غالب کا عہد ایک عظیم تہذیب کا اختتامیہ تھا، ایک تہذیب اُچی دامن ہو کر بیٹھ گئی تھی اور دوسری تہذیب کا کاررواں ہنوز نمودار نہ ہوا تھا۔ پرانی قدروں سے بیزاری عام تھی اور نئی قدریں ابھی وضع نہیں ہوئی تھیں۔ اس عمرانی خلا میں غالب کا وجود ایک نقشِ فریادی کی طرح ابھرتا ہے اور نا کردہ گناہوں کی داد طلب کرتا ہے آج کا دور بھی اسی قسم کے ایک تمدنی دور ہے پہنچ گیا ہے۔

آخراں ناکر وہ گناہوں کی حقیقت کیا ہے۔ یہ ناکر وہ گناہ وہی حسرتیں تو ہیں جنہیں تکمیل کی سعادت نصیب نہیں ہوئی زمانے نے ان کی صورتیں مسخ کر دیں اور یہ شخصیت کا ایک ضروری جزو ہو کر بڑی طرح کچلی گئیں۔ غالب کی حسرت اور آرزو مندی مریض اور عیاش طبع نہیں نہ اسے داغ کی شوخی اور عیاش طبعی کی داد دینا ہے نہ جرات اور انشا کی طبیعت سے واسطہ ہے، یہ ایک صحت مند ذہن اور زندگی کی خوبصورت چیزوں سے محبت رکھنے والے کی حسرت ہے۔ اسے زندگی سے پیار ہے، اس کے حسن بے پایاں نشاط اور کیفیت سے پیار ہے اور اسی لئے وہ آسودگی طلب ہے۔ نشاط اور حسن کا ہر ستارہ ہے۔ غالب کی حسرت پرستی بے پایاں ہے۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم بکھلے
دل نہیں ورنہ دکھاتا تجھ کو داغوں کی بہار
بہت مانگے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم بکھلے
ان چراغاں کا کروں کیا کار فرما جمل گیسٹا!
کبھی تو اس سر شوریدہ کی بھی داد ملے
کہ ایک عمر سے حسرت پرست بالیں ہو
یاس و امید نے یک عہدہ میداں مانگا
عجز ہمت نے ظلم دل سائل باندھا
نہ بندھے تشنگی شوق کے مضمون غالب
گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
دکھاؤں گا تما شادی اگر فرصت زمانے نے
مرا ہر داغ دل اک تخم ہے سر و چراغاں کا
حسرت کا لفظ جس قدر غالب کے ہاں ملتا ہے اتنا کسی دوسرے شاعر کے ہاں نہیں
ملتا، غالب کی آرزو مندی ہوس نہیں زندگی میں آسودگی کی تلاش ہے جن سے ان کی تربیت
اور ماحول نے محبت کرنا سکھائی تھی۔ اگر ان آرزوؤں کا غور سے تجزیہ کیا جائے تو اندازہ
ہوتا ہے کہ یہ حسرتیں ایک شاندار جاگیر دارانہ دور کے ہیں منظر میں نو فوجی ہوئی تھیں انہوں
نے عمر بھر فریدوں کے خاندان سے ہونے پر فخر کیا۔ ان کا بچپن آگرے میں جاگیر دارانہ ماحول میں

گذرا لیکن ان کا زمانہ وہ تھا جب یہ نظام تہ و بالا ہو رہا تھا اور انہیں وہ آدرش بھی نہیں دے سکتا تھا، اسی لئے غالب کے ”شکوہ بخت پر لوگوں کو حیرت ہوتی ہے کہ مرزا اپنی زندگی میں اعزاز و احترام پانے کے باوجود نارسائی بخت کے شاکن ہیں۔ بادشاہ کے استاد ہونے پر بھی ان کی طبیعت آسودہ نہیں ہوتی دراصل یہ نا آسودگی مرزا کا تصنع اور تکلف نہیں ان کے شوق کی بلندی کا اشارہ ہے انہوں نے زمانے سے جو کچھ مانگا وہ بہت تھا ماضی کی بساطت ہو چکی تھی لیکن ماضی کے عظیم آدرش مرزا کی نظروں سے اوجھل نہیں ہوئے تھے، وہ صاحب نظر جمالیاتی کی طرح صرف درجہ اول کی چیزوں پر ہی قناعت کر سکتے تھے، دوم درجہ کی چیزوں سے بھجوتہ کرنا ان کے لئے ممکن نہ تھا۔

غالب نے ماضی کا تذکرہ ہمیشہ بڑی شدت جذبات کے ساتھ کیا ہے بقول فیض یاد الی کا محبوب لفظ ہے۔ یہی نہیں وہ جب کبھی جسم کی بھرپور راحتوں اور حیات کی آسودہ لذتوں کا بیان کرتے ہیں تو ہمیشہ ماضی کا صیغہ استعمال کرتے ہیں یا ان میں ایک تنہائی کیفیت برقرار رکھتے ہیں :- زندگی یوں بھی گزری جاتی کیوں ترا راہ گزریا د آیا

وہ فراق اور وہ وصال کہاں وہ شب و روز ماہ و سال کہاں غالب ماضی کی ان تابندہ روایات کو تلاش کرتے ہیں اور زمانے کا انقلاب انہیں بھی مسما کر دیتا ہے، وہ نظام جس نے انہیں تصورات بخشتے تھے، جس نے ان کا آئینہ خانہ سجایا تھا مٹ رہا تھا ان کا آرزوؤں سے پامال وجود حال کی ستم ظریفی کے غلاف ایک متوازن احتجاج ہے، وہ شکست آرزو سے نالہ بجاں ہیں ان کے تصور غم کی نوعیت یہی ہے۔

خال کی ویرانی اور بے نکلی کی شکستیں ان کے کلام میں جگہ جگہ ملیں گی اور یہ مثالیں ان قدر عام ہیں کہ انہیں دہرانے کی ضرورت نہیں انہوں نے آرزوؤں کی شکست و رنجیت کا یہ نظارہ

بٹے اضطراب اور کرب کے ساتھ دیکھا ہے اور اپنے پہلو سے نہ جانے کتنے "پرافشاں تیسرے نکالے ہیں۔"

دائم الجلس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسد جانتے ہیں سینہ پر عوں کو ماتم غانہ ہم
دل تاجگر کہ ساحل دریائے خوں ہر آب اسی رہ گزریں جلوہ گئی آگے گرد تھا
لب خشک و درشتنگی مردگان کا زیارت کردہ ہوں دل آزدگان کا
ہمنا امیدی ہمہ بدر گسائی فی میں دل ہوں فریب فاخوردگان کا
حاصل الفت نہ دیکھا جز شکست آرزو دل بدل پیوستہ گویا اک لب افسوس تھا
باتا ہوں داغ حسرت بستی لئے ہونے ہوں شمع کشتہ درخور محفل نہیں ہا

غالب حسرت پرست ہیں ان کے غم و اندوہ کی بنیادی خصوصیت یہی حسرت پرستی ہے وہ ناکام ہو کر اس اور افسردہ تو ہو گئے ہیں لیکن اس ادا کی اور افسردگی پر قناعت نہیں کر سکتے وہ غم آشنا تو ہیں لیکن غم پرست نہیں ہیں۔ ان کی نظریں سپہ خانوں کی محرم تو ہیں لیکن سپہ خانوں کی نگین نہیں ہیں۔ انھیں شکست آرزو کا یہ تماشا کرب و اضطراب کے نئے سبق سکھاتا ہے لیکن وہ غم کے آگے سپر نہیں ڈالتے اس لئے غالب کا غم بقول اکرام ایک ایسے صحت مند آدمی کا حزن و افسوس ہے جسے دنیا کی اچھی چیزوں سے محبت ہے جب وہ مسلسل سعی کے باوجود انھیں حاصل نہیں کر سکے تو ان کے ہاں افسردگی عام قنوطیوں کی طرح دنیا کی خدمت نہیں بلکہ حیوانی نشاط اور دنیا کے حسین ہونے کا احترام ہے۔

غالب نے غم اور ناکامی کے فلاح نئے اور پرانے سبھی حربوں سے کام لیا ہے پرانے حربوں میں تصوف کا وہ تصور ہے جو کائنات کو "ایک بھٹا ہے اور اپنی تہی و آہنی پرنا کر رہا ہے" مست کھائیوں اور فریب بستی ہر چیز کہیں کہ ہے، نہیں ہے

کہیں اپنی جدت طرازی سے غم کو بھی زندہ دلی اور شگفتہ روئی سے شاداب بنالیا
 ہے کہیں غم کی ناکامی کا مضحکہ اڑایا ہے کہیں مسرت اور مادی آسودگی کو اپنی خود داری اور
 عظمت کی شان سے کم تر سمجھا ہے اور عرفی کے انداز میں بڑے وقار سے پکارا اٹھے ہیں۔

بے برگ من داغ نہد بدل ساماں بے مہر من زرد کند رُسے ورم را (عرفی)

نیسہ و نقد دو عالم کی حقیقت معلوم لے لیا مجھ سے مری بہت عالی نے مجھے

کبھی شوخی اور زندہ دلی سے ان تارکیوں کو بھی روشن کر دیا ہے۔ ایک جگہ میر مہدی کو لکھتے ہیں:-

”میاں بے رزق مینے کا ڈھب مجھ کو آگیا ہے اس طرف سے خاطر جمع رکھنا، رمضان

کا مہینہ روزے کھا کھا کر کائے خدا رازق ہے کچھ اور کھانے کو نہ ملا تو غم تو ہے۔“

ہاں اب اس معمورے میں قحطِ غم الفت اسد ہم نے یہ مانا رہیں دلی میں پرکھائیں گے کیا

یہی نہیں غم کو زندگی کا ایک لازمی جز بنالینے کا ہنراہوں نے سیکھا ہے جس طرح میتر

نے تمام عمر ناکامیوں سے کام لے کر محبت میں ایک سلیقہ نبھایا تھا غالب نے بھی اُن ناکامیوں کو

اپنی شگفتہ روئی اور مسرت طلبی کا ایک پاسنگ بنالیا ہے۔ غالب نے غم کو گوارا ہی نہیں کیا

ہے اسے زندگی کا ایک بنیادی عنصر تسلیم کیا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر نے اسے زندگی بنالیا

تھا غالب اسے محض جزو سمجھتے رہے شکست آرزو پر بھی ان کی خط پسند اور حسرت پرست

طبیعت نے سپر نہیں ڈالی، یہ اشعار محض برائے بیت نہیں کہے گئے تھے۔

قید حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں موت سے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ عابج شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

غالب کی غم آشنائی اور آرزو مندی کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ وہ حسرت اور

تمسک کی بے پایاں آویزش سے علیحدہ نہیں ہوئے ہیں غم و الم، شکست آرزو اور افسردگی

کے تمام وقتی تر شرات کے باوجود غالب نے آرزو کو زندہ اور شاداب رکھا ہے۔ رہتے اب
ایسی جگہ پہل کرنے کے قطعے اور دو چار اشعار کو چھوڑ دیجئے جو رہبانیت کے اس وقتی تاثر کو پیش
کرتے ہیں قناعت اور پائستگی سے غالب کا کلام نا آشنا ہے۔ غالب کے ہاں زندگی کی
آرزو، اس کی جہد و جہد میں شریک ہونے کا جذبہ اور آسودگی کی خواہش کبھی سرد نہیں پڑتی
یہ محض اتفاقی بات نہیں مرزا نے کبھی ہونی شمع اور سِلگتی ہوئی آگ کو اردو شاعری میں سب سے
پہلی مرتبہ اس قدر نمایاں طریقے پر علامت کے طور پر استعمال کیا۔ ان اشعار کے مصنف کے
بارے میں کون کہہ سکتا ہے کہ اس میں زندگی کی حرارت اور آرزو کی غلش ایک لمحے کے لئے
بھی خاموش ہوئی ہوگی۔

جلتا ہو جی کہ کیوں نہ ہم ایک بار جل گئے اے نا تمانی نفس شعلہ بار حیف
رنجِ نو میری جاوید گوارا ہو جیو خوش ہوں گزرا زبونی کش تاثیر نہیں
بہ فیض بے دلی نو میری جاوید آسان ہے کشائش کو ہمارا عقدہ مشکل پسند آ یا
نہ لائے شوخی اندیشہ تابِ رخِ نو میری کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدید تمنا ہے
طبع ہے مشتاق لذت ہائے حسرت کیا کروں آرزو سے ہے شکستِ آرزو مطلب مجھے
یہ آرزو مندی اور حسرت پستی کا کھیل غالب نے جس زندہ دلی اور جس مردانگی سے
کھیلا ہے وہ انھیں جدید نسل کے ذہنی اور جذباتی آہنگ سے بہت قریب کرتا ہے۔ وہ تمناؤں
کے رنگ جل جاتے ہیں۔ ان آئینہ خانوں کی شکست ہر آنسو بہاتے ہیں لیکن اس کے ٹوٹ جانے پر
زندگی کا لولہ اور آہنگ، آرزو مندی کے جذبے سے دامن کش نہیں ہوتے، انھیں معلوم ہے
کہ زندگی کو حسرتوں کا احترام نہیں لیکن حسرتوں کی لذت بھی انھیں عزیز ہے۔ زندگی سے اس قدر
گہری اور مستقل مزاج محبت غم کا اس قدر متوازن احساس اردو شاعری میں اور کہیں نہیں ملے گا۔

غم کے متوازن احساس کے سلسلے میں یہ بات یاد دلانا ضروری ہے غم کا لفظ غالب نے وسیع تر معنوں میں استعمال کیا ہے غم جاناں اور غم دوراں کی جو اصطلاحیں آج ہمارے ادب میں عام ہو گئی ہیں غالب کے کلام میں اس جذبے کے ابتدائی نشانات ملتے ہیں غم عشق ان کے نزدیک مقدس زیارت گاہ ہے جس کا کیفیت گذر از زندگی کے بارگراں کو گوارا بناتا ہے۔ ان آرزو کی پرستش ایک ایسا مبارک موقع ہے جو بار بار میسر نہیں آتا جس کے لئے غالب کی اصطلاح میں فرصت کی ضرورت ہوتی ہے۔

فرصت کا لفظ غالب کی اپنی اصطلاح ہے جن معنوں میں مرزا نے اسے استعمال کیا ہے اس کی تفصیل کا یہ موقع نہیں لیکن یہ ملحوظ رکھنا چاہئے کہ فرصت کا وقفہ دراصل غم روزگار کے ہاتھوں متعین ہوتا ہے۔ غم روزگار کی شدتیں اور جراثیمیں کم ہوتی ہیں تو دل شوریدہ کے زنداں سے محبوب کا خیال یوسف کی طرح نکلتا ہے۔ اسی لحاظ سے غالب کے ہاں تجدید عشق کے مضمون بار بار آتے ہیں۔

مدت ہوئی ہے یاد کو جہاں کئے ہوئے جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

پھر اک دل کو بے قراری ہے سینہ جو یائے زخم کا ری ہے

پھر مجھے دیدہ تر یاد آیا دل جگر تشنہ فریاد آیا

پھر ہوا دقت کہ ہو بال کشا موج شراب

دے لپٹے کو دل و دست شنا موج شراب

گو میں رہا رہن ستم ہائے روزگار لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

حافظ لے کہا تھا:-

گریہ آئے بر رخ سوختہ گاہ باز آؤں نالہ فریاد رس عاشق مسکین آؤں

غم عشق کا یہی پہلو ہے جو غالب کے یہاں بہت نکھر کر سامنے آیا ہے غالب کا عشق غم سے آشنا ہے لیکن اس کے باوجود کینت سے خالی نہیں عشق کا دکھ بھی ایک زندہ اور حوصلہ نواز دکھ ہے جو سینوں میں حوصلے جگاتا ہے، زندگی سے نیا پیمانہ وفا بنشتا ہے غم عشق کا یہ کین غالب کو عزیز ہے لیکن یہ وابستگی زندگی کے حسین پہلوؤں سے عشق کا ایک حصہ ہے، آسودگی کی عظیم تر خواہش کا ایک جزو ہے، وہ بھی اس وسیع تر محرومی کا ایک عنصر ہے جو غالب کے وجود سے گویا عرفی کے الفاظ میں کہلاتی ہے۔

نہ بزم آسماں و یک ذرہ در سماع
آں ہم بکام دل نہ فشانداستیں خورش (عرفی)
تر می دفا سے کیا ہوتا فی کہ دہر میں
ترے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے
غم اگر چہ جاں نسل ہے پہ کمان بچیں کہ دل ہو
غم عشق اگر نہ ہوتا غم روزگار ہوتا
کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو برابر
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھسا
اور وہ صاف اور واضح شعر ہے

دور پردہ تو چند کشم نادر عسالی
داغ غم ز روزگار فراق ت بہانہ الیت
درد و غم کی طرف یہی رویہ ہے جو غالب کو جدید ذہن کے لئے قابل قبول بناتا ہے
غالب غم آشنا ہیں لیکن غم پرست نہیں وہ آرزو کرنا جانتے ہیں اور اپنی دور روزہ جوانی کی
نہکستوں کا شمار بھی پورے درد و غم کے ساتھ کر سکتے ہیں لیکن اس سے تھک کر نہ وہ دنیا
اور اس کی آرزو ترک کر سکتے ہیں اور نہ ذہن کو غم پرستی کے حوالے کرتے ہیں، وہ نہ آتش
ہیں نہ تیسرے غم کی یہ مستی اور جاں نوازی غالب کے کلام کا بنیادی نغمہ ہے۔

غالب نے اس رویہ کو خود اس طرح یکجا کر دیا ہے۔

سراپا رہن عشق و ناگزیرا لذت ہستی عبادت برقی کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

یہ آویزش غالب کے فکر کی بنیادی آویزش ہے۔ زندگی کی حسرتوں میں غالب نے
 جو مابنا کی ڈھونڈھی ہے جو حسرت پرستی شعار کی ہے اور ناکامیوں اور نامرادیوں کے
 باوصف آرزو مندی کی جو شمعیں جلائی ہیں ان ہی کی وجہ سے وہ اپنے دور کی فکر سے علیحدہ
 اور ممتاز نظر آتے ہیں، غالب نے زندگی سے محبت کی ہے اس کے کانٹوں کو چننا ہے
 اس کے کرب و اضطراب سے اپنے پہلو کو گرمایا ہے لیکن خلش اور آرزو مندی کی شاداب
 اور صحت منداگ سے ان کا سینہ ہمیشہ آباد رہا ہے۔

(یوم غالب کے اجتماع میں پڑھا گیا)

۱۹۵۲ء

اُردو ادب پر تصوف کے اثرات

اگر یہ کہا جائے کہ اردو زبان و ادب کا جنم بازاروں میں ہوا اور تربیت خانقاہوں میں ہوئی تو غلط نہ ہوگا، ہمارا کلاسیکی ادب فکر اور اسلوب دونوں اعتبار سے تصوف سے متاثر رہا ہے۔ تصوف کی فلسفیانہ بنیادوں کو سمجھے بغیر اردو شاعری کی اصطلاحوں کو نہیں سمجھا جاسکتا اور خانقاہوں کے سماجی رابطے اور عوام پر ان کے اثر کو سمجھے بغیر ہماری شاعری کے سماجی مفہوم تک رسائی ممکن نہیں۔

اُردو ادب پر تصوف کے اثرات کی نوعیت کافی متنوع اور دلچسپ ہے عوام میں تصوف ایک دینی اور خالص اسلامی تزکیہ نفس کے طریقے کی شکل میں زیادہ عام نہیں ہوا عام طور پر اسے شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام فکر سمجھا گیا، عوام پر صوفیوں کے اثرات اسلام اور شریعت کے اثرات سے کسی حد تک مختلف تھے اور بار بار علماء اور اسلامی صوفی مشائخ کے ادعا پر بھی طریقت کو شریعت کے مقابلے میں ایک ادارہ تسلیم کیا جاتا رہا۔ اس ادارے کی چند بنیادی خصوصیات تھیں، یہاں ظاہر پرستی کی قدر نہ تھی قانون جرم و سزا، جبر اور مذہبی تعصب کی بجائے باطن کی تطہیر اور تربیت پر زور دیا جاتا تھا، محبت (مجازی سے حقیقی تک) یہاں کا دستور تھی اور سوز و گداز پیدا کرنا یہاں کی عبادت اس سوز و گداز عشق کو صحیح راستے پر گہری قلبی وابستگی کے ذریعے لے جایا جاسکتا تھا اور اس

کے لئے مرشد کی ضرورت تھی، لہذا مرشد کی رہبری میں انسان باطن کی یہ منزلیں عبور کرتا تھا، شریعت سے طریقت کی طرف قدم بڑھاتا تھا اور اسی طرح معرفت اور حقیقت تک پہنچتا تھا، جہاں مذہب کے ظاہری رسوم بیکار ہو جاتے تھے اور اس جلوہ حقیقی کی قربت نصیب ہوتی تھی۔

اس تصویر کا دوسرا رخ یہ تھا کہ خانقاہیں ان تمام دلچسپیوں کا مرکز بنی ہوئی تھیں جنہیں اسلامی شریعت کے سخت قوانین نے ہوو لعب اور مناہی میں شامل کیا ہے بسماع اور قصص صوفیانہ عبادت کے اجزائے اور اس سلسلے میں ڈوم، گویے، کنچنیاں اور گانے والے جمع رہتے تھے تو الیاں گائی جاتی تھیں، غزلیں پڑھی جاتی تھیں اور مناسب غزلوں کی تصنیف بھی جاری رہتی تھی، شاعر بھی اس حلقے سے وابستہ اور متاثر تھے۔

پھر خوش جمالوں سے وابستگی طریقت کا اسلوب تھی لہذا شہر کے نہ جانے کتنے پیری چہرہ قاتل بھی ان صاحب کماؤں کی صحبت سے سرفراز رہتے تھے اس کے علاوہ ظاہری رسوم صوم و صلوٰۃ کی مخالفت نہ کی جاتی تھی تو ان کی طرف کوئی خاص رغبت بھی نہ دکھائی جاتی تھی شریعت اور طریقت کے جھگڑے اور کبھی کبھی حکومت وقت کی صوفی مشائخ کے خلاف سخت کارروائیاں عوام الناس کے اس عقیدے کو اور بھی پختہ کرتی تھیں کہ صوفی مذہب کے سکہ بند تصور سے برسر بیکار ہیں۔

خود تصوف کی نشوونما میں شریعت کی مخالفت نے کیا فرض ادا کیا ہے؟ اس کے لئے تصوف کی ابتدا کا ایک خاکہ پیش نظر ہونا ضروری ہے لیکن اتنی بات بہر حال ظاہر ہے کہ تصوف نے نظریاتی طور پر شریعت کی دستور بندی سے بغاوت کی ہو یا نہ کی ہو صوفیوں کا اثر عوام پر باغیانہ ہی ہوا۔

تصوف کی اصطلاح بڑی عام اور مبہم ہے ہر وہ فلسفہ فکر جو کسی حد تک ماورائیت اور روحانیت پر ایمان رکھتا ہے ایک کائناتی رُوح یا ہم آہنگی کا تصور رکھتا ہے اور اس تصور تک پہنچنے کے لئے عقل و شعور سے زیادہ ریاضت اور روحانی طاقت کو رہبر تسلیم کرتا ہے تصوف کے دائرے میں آ سکتا ہے، اس حلقے میں یونانی، افلاطونی، فلسفی بھی آتے ہیں۔ ہندوستان میں ویدانت اور بدھ مت کے ماننے والے بھی شامل ہیں اور اسلامی تصوف کے مشائخ بھی۔

اسلامی تصوف اور اس کے فکری ماخذوں کے بارے میں ہنوز بحث و نظر کے دروازے بند نہیں ہوئے ہیں لیکن اب یہ بات کسی حد تک تسلیم کی جاتی ہے کہ تصوف کی اصطلاح کسی یونانی ترکیب یا عفا^۱ کے لفظ سے مشتق ہونے کی بجائے 'صوف' سے نکلی ہے۔ صوف کے معنی چونکہ اون کے ہیں اس لئے یہ بڑا جھوٹا پہننے والے بزرگ شمیمینہ پوش یا صوفی کہلانے لگے۔

ابتداء کے بارے میں بھی مورخوں اور تذکرہ نویسوں میں اختلاف ہے ملاحظہ کیجئے کہ قول کے مطابق صوفی کی اصطلاح سب سے پہلے ابو ہاشم (وفات ۸۷۷ھ) کے لئے استعمال کی گئی، صاحب الفہرست نے یحییٰ بن معز کو پہلا صوفی قرار دیا ہے جن کا انتقال ۸۷۲ھ میں ہوا اس کے علاوہ تمام عالم جو تصوف کی بنیاد قرآن مجید اور احادیث پر رکھتے ہیں وہ اس لفظ کا استعمال عہد نبوی میں اصحابِ صفہ اور اس کے بعد حضرت علی کی تصانیف میں تلاش کرتے ہیں۔

ابتدائی شکل میں تصوف مادی آسودگی، شان و شوکت اور جاہ و شہم کے خلاف رد عمل کی حیثیت رکھتا ہے۔ پہلی صدی ہجری میں تصوف کو باقاعدہ شکل میں تلاش کرنا زیادہ مفید نہ ہوگا لیکن دوسری اور تیسری صدی ہجری میں آہستہ آہستہ اس کی شکل واضح ہونے لگی، یہ وہ دور ہے

۱۔ مولانا عبدالحق دریا بادی نے مولفہ علامہ کے حوالے سے اسے صفوی کی بگڑی ہوئی شکل بتایا ہے مگر یہ رائے بھی نقل کی ہے کہ اصحابِ صفہ کے باقیات صالحات ہونے کی وجہ سے یہ لوگ صوفی کے لفظ سے موسوم ہوئے

جب اسلام کی تعلیمات ہی عام نہیں ہو رہی تھیں بلکہ اسلام ایک روحانی فلسفہ سے زیادہ ایک سیاسی طاقت کی شکل اختیار کرنے لگا تھا، یزید اور اس کے حجاج بن زیاد جیسے لوگ اسلام کا نام لے کر استعمار اور شخصی حکومت قائم کرنے میں لگے ہوئے تھے۔

مسودہ کی بغاوت اور ابو مسلم کی تحریک استبداد کے خلاف کامیابی کے ساتھ چلائی گئی اور بنو عباس کی حکومت کے قیام نے ایک طرف تو عرب سے اسلامی حکومتوں کی سیاسی قیادت ہی ختم کر دی۔ دوسری طرف ایران کے آتش پرست اور مجوسیوں میں اسلام پھیلا اور عرب سے زیادہ ترکی اور ایرانی اثرات نے اسلام کو اپنے سانچے میں ڈھالنا شروع کیا۔ ہارون رشید اور مامون رشید کے عہد میں جو علمی اور ادبی ذخیرے فراہم ہوئے ان کا تذکرہ کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دور دراز کے ملکوں سے تہذیبی اور تجارتی رابطے قائم ہوئے۔ ہندوستان کے علوم و فنون بنو عباس کے دربار میں تک پہنچے اور ہر ایک کی علم دوستی نے مشرق کی طنائیں کھینچ دیں۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اب اسلام کے نظام حکومت میں دربار ایک قوت کے ساتھ داخل ہوا۔ یہاں کے حکمران قرونِ اولیٰ کے روحانی پیشوا اور عوام سے رابطہ رکھنے والے مجاہد نہیں تھے بلکہ اس تاجر طبقے کے نمایندہ تھے جو ملکوں ملکوں دولت بٹورتا اور بھری و بغداد کے خزانے بھرتا تھا۔ ان کے گرد شان و شکوہ تھا، ان کی عباد و قیاد رنگبارہ ان کے محلِ فلک بوس ادران کے دربار میں چاندی کی چمک کو خیرہ کرنے والے تھے یہ گویا جاگیر دارانہ نظام کی شاندار ابتداء کے نقوش تھے ایسی حالت میں کسی ایسے طبقے کا ابھرا جو ہرانی جمہوری قدروں کو یاد کرتا اور عوام پر جاگیردارانہ ظلم، دولت کی غیر مساوی تقسیم اور شان و شکوہ کے خلاف احتجاج کرتا تھا حیرت ناک بات نہیں۔

تصوف کے فکری ماحولوں کے بارے میں مبصرین میں سخت اختلاف ہے ایک نظریہ خود صوفیائے کرام کا ہے جو اسے آزاد اور مستقل بالذات نشوونما قرار دیتے ہیں اور حدیث قرآن میں اس کے ماحول تلاش کرتے ہیں کسی حد تک آزاد ہے بحکس نے بھی تصوف کو دوسرے اخراجات سے آزاد خالص اسلامی نظریہ قرار دیا ہے اور جس طرح ہر مذہب میں کبھی نہ کبھی ایک ایسا دور ضرور آتا ہے جب ظاہری رسم پرستی کے خلاف باطنی عقائد اور نفس مذہب کی طرف توجہ دلانے کی تحریک شروع ہوتی ہے اسی طرح اسلام میں بھی تصوف کی بنیاد پڑی دوزخی اور وان کریم البتہ اسے سامی مذاہب کے خلاف آریائی ذہن کی بغاوت قرار دیتے ہیں برنارڈ شائے عیسائیت کی ترویج کے بارے میں کہا تھا۔

”جو لوگ کہتے ہیں کہ عیسائیت نے پیگزم کو ختم کر دیا وہ غلطی پر ہیں حقیقت یہ ہے کہ

پیگزم (کفر) نے عیسائیت قبول کر کے اسے اپنے سانچے میں ڈھال لیا۔“

یہ بات کسی حد تک وہ تمام صوفی مشائخ مانتے ہیں جنہوں نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر سے پاک کرنے کی جدوجہد کی ہے۔ مثلاً مجدد الف ثانی، شاہ ولی اللہ اور خود ہمارے عہد کے شاعر قبائل اس میں شک نہیں کہ بنو عباس کے عہد میں ہندوستان اور ایشیا کے دوسرے تہذیب یافتہ ملکوں سے اسلام کا ربط قائم ہو چکا تھا، سید سلیمان ندوی نے اپنی مشہور تصنیف ”عرب و ہند کے تعلقات“ میں ان تہذیبی اور تجارتی رشتوں پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ویدانت، اپنشد اور بدھ مت کے نظریات بصری اور بعد ازاں پہنچنے لگے تھے یہ بھی محض اتفاقی امر نہیں ہے کہ صوفی تحریک کی نشوونما میں ایسے لوگوں نے زیادہ نمایاں خدمات سر انجام دی ہیں جو ایران سے گہرا تعلق رکھتے تھے یا سامی نسل کے مقابلے میں آریائی نسل سے زیادہ قریب تھے۔ آریائی ذہن اپنے مزاج کے مطابق نظام فکر تراشنے لگا اور اسلام کے بدوی

عناصر کے مقابلے میں آریائی عناصر کی نشوونما تیز تر ہوتی جا رہی تھی۔ براؤن نے خاص طور پر اس نظریے کی مخالفت کی ہے۔

تیسرا نظریہ اسلامی تصوف کو نوافلاطونی اور یونانی فلسفے کا اثر بتاتا ہے خود براؤن بھی اس رائے سے متفق ہے کہ نوافلاطونی فلسفہ کا مطالعہ اور ترجمے کا کام اس دور کی اسلامی سلطنتوں میں باقاعدہ جاری تھا بلورخری اور دوسرے نوافلاطونی فلسفیوں کا تذکرہ بعض تحریروں میں ملتا ہے۔

فکری ماخذوں کی بحث سے قطع نظریہ بہر حال تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ اسلامی تصوف کی ابتدا شریعت سے الگ اور مستقل بالذات نظام کی حیثیت سے نہیں ہوئی۔ ابراہیم ادھم۔ داؤد طائی۔ رابعہ بصری اور حسن بصری کے اقوال و اعمال صرف اسلام کے احکام اور قرآن و حدیث ہی کی تعلیمات کی تلقین کرتے ہیں اور سادگی اور ریاضت اور ظاہر پرستی کی بجائے نفس مذہب اور روحانیت پر زور دیتے ہیں۔

آہستہ آہستہ دوسری اور تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کے درمیان خلیج حائل ہوتی گئی، یہ بات بہت کچھ تاریخی ضرورتوں کا تقاضہ بھی کہی جاسکتی ہے۔ بنو امیہ کے آخری اور بنو عباس کے ابتدائی عہد تک حکومت ایک سیاسی اور محض دنیاوی ادارہ بن چکی تھی اور ایک ایسا دستکار طبقہ نمودار ہوا تھا جو جاگیردارانہ تقسیم سے مطمئن نہیں تھا ان میں ملکی، غیر ملکی، عرب اور غیر عرب کے سوال تھے جو شعیبہ تحریک کی شکل میں ظاہر ہوئے اور اس تحریک کے غیر عرب علمائے ہر صنف میں عرب علماء کی برابری کا دعویٰ کیا۔ اسی دور میں یونانی فلسفے کا رواج عام ہوا تھا اور مذہب کو فلسفیانہ استدلال سے

ثابت کرنے کی کوششیں ہو رہی تھیں جس کے نتیجے کے طور پر معتزلہ کا فرقہ پیدا ہوا اور آخر کار الغزالی نے فلسفہ اور مذہب کو کسی نہ کسی طرح ہم آہنگ کر دکھایا پچاس جلدوں میں "اخوان الصفا" کی انسائیکلو پیڈیا مرتب ہوئی اور المامون اور برانکہ کے عہد کا علم فضل اسلام کی تاریخ میں نظیر بن کر رہ گیا۔

صوفیوں کے فکری نظام کی ترتیب میں ذوالنورین مصری (۳۹۵ھ - ۴۵۵ھ) ضیاء بغدادی (۴۸۵ھ - ۵۴۱ھ) اور شبلی امام کی حیثیت رکھتے ہیں، یہ بات شاید لکھنؤ کا باعث ہوگی کہ ذوالنورین مصری کر عبا سبہ حکومت کے خلاف نفرت پھیلانے کے جرم میں سر بازار کوڑے لگوائے گئے تھے۔

لکھنؤ کے نزدیک تصوف کے باقاعدہ نظام کی ترتیب بایزید بسطامی سے شروع ہوئی ہے اور یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ان کے دادا آتش پرست تھے اور ضیاء بغدادی کو بھی غلام طور پر ایرانی اہل نقل قرار دیا جاتا ہے۔ بایزید نے وحدت الوجود کے عقیدے کو بہت کچھ تفصیل کے ساتھ قائم کیا۔

”میں حق ہوں، میں ہی وحدت الوجود ہوں“

یا ”توحید کی اعلیٰ ترین منزل انکار ذات بلکہ انکار توحید ہے“

تصوف کی طبقہ داری بنیادیں اب کسی حد تک واضح ہونے لگی تھیں حکومت کے انتظام اور جاگیر دارانہ نظام کے قیام نے اسلامی برادری میں بھی مشمول اور نادار لوگ پیدا کر دیے تھے۔ بیزید کے بعد سب سے حکومت پر دست بردار بننے لگی تھی اور اسلامی تعلیمات کے جمہوری عناصر ایشیائی شہنشاہیت کے دستور کی نذر ہو رہے تھے ایسی صورت میں اس نئے اور ابھرتے ہوئے دستکار طبقے کی بے اطمینانی کے وجہ سے ظاہر میں جو محنت کرنے کے باوجود

اپنے گوسماج سے کم تر درجے پر محسوس کرتا تھا۔

وحدت الوجود کا فلسفہ مساوات تک پہنچاتا تھا اس منزل میں پیدائش اور وراثت مال و دولت، عرب اور غیر عرب، ملکی اور غیر ملکی حتیٰ کہ مجوسی نسل اور خالص بدوی کے امتیازات بھی ختم ہو جاتے تھے یہی وجہ ہے کہ صوفیا کی صفوں میں زیادہ تر متوسط طبقے اور کبھی کبھی نچلے طبقے کے افراد کی کثرت نظر آتی ہے یا پھر غیر عرب علما کی منصور حلاج یعنی بڑھئی کہلاتے ہیں اس کے علاوہ یہ بات بھی اہم ہے کہ صوفیا درباروں کی بجائے جمہور عوام سے قریب رہے ہیں جبکہ علماء شریعت دربار سے منسلک رہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آزاد نظام فکر کی حیثیت سے اسلامی تصوف قومی عناصر (خاص طور پر ایرانی) اور دستکار طبقے کی سیاسی اور نظریاتی مساوات کی جدوجہد کی شکل میں واضح ہوتا ہے۔

تیسری صدی ہجری میں شریعت اور طریقت کا یہ دور آیا اور بھی زیادہ واضح صورت اختیار کرتا ہے اور اس موقع پر بھی حکومت نے شریعت ہی کا ساتھ دیا۔ یہ آویزش منصور حلاج کے گرد ہوئی اور ۹۱۳ء میں انا الحق کہنے کی پاداش میں منصور بن الحسین کو دار پر لٹکا دیا گیا عطار کے تذکرۃ الاولیاء اور جامی کے نفحۃ الانس دونوں میں یہ روایت اسی طرح ملتی ہے البتہ صاحب الفہرست نے منصور کو قرامطہ کا ایجنٹ اور حلول۔ رجعت (آواگون) اور غلو وغیرہ عقائد کا ماننے والا بتایا ہے وہی منصور کی وہم کتابوں کا ذکر کرتا ہے۔

امام غزالی نے اپنی مشکوٰۃ الانوار میں بھی منصور کی مدافعت کی ہے لیکن ان سب باتوں کے باوجود منصور کی تعلیمات کی اسلامی رنگ میں تاویل کرنا دشوار ہے منصور شریعت اور طریقت کے جدا ہونے کا پہلا عظیم نشان نشان ہے۔

منصور نے فارسی اور اردو ادب کی فکر و اسلوب کو کس قدر متاثر کیا ہے اس کے بارے میں کچھ کہنا تحصیل حاصل ہے۔ اس کے پیر تصوف کی تعلیمات کی ترویج کرتے تھے اور اکثر جگہ انھیں مولویوں اور حکومت کی مخالفت سے سابقہ پڑا، بہر حال اس کے بعد تصوف میں دو دھارے صاف صاف نظر آتے ہیں ایک وہ ہے جو شریعت اور اس کے شعائر کی طرف نسبتاً زیادہ جھکا ہوا ہے دوسرا وہ جو طریقت کو صاف صاف شریعت سے آگے اور اس سے کسی حد تک برتر منزل قرار دیتا ہے۔ اس سلسلے میں شیخ ابن عربی کا نام خاص طور پر قابل ذکر ہے۔

یہ نہیں سے طریقت اور شریعت کے جھگڑے شروع ہوتے ہیں اس موقع پر نہ صرف حکومت شریعت کے ساتھ ہے بلکہ اخلاق، سماجی ترتیب اور خیر و شر کے معیار میں بھی بہت کچھ مولویوں کے فتاویٰ فیصلہ کن حیثیت رکھتے تھے۔ ایران اور دوسرے اسلامی ممالک میں شریعت کے ظاہری قید و بند سے بچنے کے لئے صوفیوں کو عبرت ناک غدابوں سے گزرنا پڑا ہے، ان کی زبانوں پر تالے لگائے گئے انھیں سر بازار کوڑے لگائے گئے، ان کو منگی بیٹھ کے بل بازاروں میں گھسیٹا گیا، ان کی خانقاہوں کو ویران کیا گیا اور ان کو قید و بند کی صعوبتیں بھیلنے کے لئے مجبور کیا گیا۔

اس آویزش نے باہمی خلیج کو اور بھی زیادہ وسیع کر دیا۔ صوفیوں نے جان بوجھ کر مولویوں کو چڑھانے کے لئے غیر اسلامی اصطلاحیں استعمال کرنا شروع کیں مثلاً سماع جو پہلے محض ایک عنصر تھا یکا یک ایک خاص اہمیت پا گیا، شراب خانا، ساقی، مطرب، بوس و کنار، عشق و عاشقی کی اصطلاحیں مشاہدہ حق کی گفتگو میں بھی استعمال ہونے لگیں، پھر جب شاعروں نے تصوف کو اپنا یا تو اس میں اپنا رنگ طبیعت رندی و سرستی بھی شامل کیا اور کم از کم عوام پر اس کا یہی

نتیجہ مترتب ہوا کہ صوفی اور مولوی باہم دشمن ہوتے ہیں، ایک رند ہوتا ہے دوسرا محتسب
ایک مست ہوتا ہے دوسرا زاهد خشک۔

ہندوستان میں صوفیا کی آمد کب سے شروع ہوئی یقیناً وثوق کے ساتھ نہیں کہا
جاسکتا بہر حال جنوبی ہندوستان میں عرب تاجروں کی آمد اور اس کے بعد محمد بن قاسم کے
حملے نے مادی اسباب کے ساتھ ساتھ خیالات کے لین دین کا دروازہ بھی ضرور کھولا ہوگا
پھر جب ترکوں نے خلافت پر غلبہ حاصل کر لیا اور ایران میں سامانیہ، قاف کے صوبوں میں
آریائی، مصر میں فاطمی اور افغانستان میں اسیکٹیلیں اور اس کے بعد محمود غزنوی نے اپنا
اقتدار قائم کر لیا تو خلافت کی سیاسی اور نظریاتی مرکزیت ختم ہو گئی، اس سلسلے میں ہندوستان
میں سب سے عظیم شخصیت شیخ علی بن عثمان بھویری کی ہے جو آخر عمر میں غزنی سے لاہور آ گئے تھے
انھیں کے مزار ہر خواجہ معین الدین چشتی اور فرید الدین گنج شکر نے چلے کھینچے اور نظام الدین اولیا
نے انھیں سے روحانی استفادہ حاصل کیا۔ ان کی عہد آفریں تصنیف کشف المحجوب نے متصوفانہ
فکر کو کافی عرصے تک متاثر کیا ہے۔

ابتدائی عہد میں یہ صوفیاء عام طور پر تبلیغ کا کام انجام دیتے تھے لیکن ان کا اسلام
محض اقرار باللسان کا اسلام نہ تھا، ان کا طریقہ ترسیل صرف وعظ و مناظرہ نہ تھا بلکہ خدمت
خلق اور لوگوں سے محبت کا رابطہ قائم کرنا تھا۔ پھر بھی اس دور کے بزرگوں نے نماز روزہ
اور دوسرے ظاہری شعار پر کافی زور دیا ہے۔ اس سلسلے میں ایک اور بات قابل ذکر ہے
اس دور کے ہندوستان میں بدھ اور ہندو مذہب کی ایک گڈ ٹنڈل برج بانی سادھوؤں
نے اپنالی تھی۔ سارے شمالی ہندوستان میں ان جوگیوں کے مٹھ اور مرکز تھے خاص طور پر

بابا گورکھ ناتھ کا ٹیلہ پنجاب میں مرجع خلافت بنا ہوا تھا یہ لوگ مذہب کی ظاہری رسوم عبادات کی مخالفت کرتے تھے اور باطنی جذبہ اور عشق ہی کو زوان تک پہنچنے کا ذریعہ قرار دیتے تھے وحدت الوجود میں ضم ہونے کی لذت اپنشدروں نے لذت وصال سے مشابہ بتا کر عام لوگوں کے ذہن میں ایک تصور قائم کرنے کی کوشش کی تھی برج یا فی سدھوں نے لذت وصال کو بھی عبادت میں داخل کر لیا اور عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دے کر امر و ہرستی اور عیاشی کو عبادت کی نیکل دے دی۔ اس طرح وجدان کی مستی کو شراب کے نشے سے تعبیر کر کے نشے کو بھی روحانیت کے اجزا میں شامل کر لیا۔ غرض اعصاب میں غیر معمولی تشنج اور جذبات میں تلاطم پیدا کرنے کی ساری صورتیں ان کے نزدیک مستحسن قرار پائیں۔

اس کے ساتھ ہی اپنی شکل کو بگاڑنا، کانوں کی لوہیں بھاڑنا، ناک اور کان میں بڑے بڑے سوراخ کرنا ان کی ریاضت کا ایک جزو قرار پایا۔ پنڈت رام چندر نیکل نے ہندی ادب کی تاریخ میں اس طبقے کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے۔

نردان کے تین ضروری عناصر قرار دے ہیں، شونیہ، دگیان اور ہسا سکھ اپنشدروں میں تو برہما سے لذت وصال کا اندازہ کرانے کے لئے اس کیفیت کو (جسمانی) وصال سے سوگنا لذت بخش بتایا گیا ہے مگر برج یا فی سدھوں نے نردان کے سکھ کا روپ ہی جسمانی اتھال و اختلاط کو قرار دیا۔ دیوی دیوتاؤں کی سورتیاں انہی آسنوں میں بنائی گئیں۔ ادبھی نیچی کسی ذاتوں کی عورتوں سے وابستگی سدھوں کی ریاضت کے لئے ضروری قرار پائی اور ان کے گردہ میں شامل ہونے کے لئے کسی نہ کسی عورت سے وابستگی یا سیوا حاصل ہونا لازمی ٹھہرا اور اس عورت کو شکتی یوگنی اور ہما ندراکا جانا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس وقت سہل

ہندوستان میں آئے دیہاں خاص طور پر بختیار خلیجی کے حملہ بہار کی طرف اشارہ ہے جس میں اس نے بہت سے مٹھوں کو سمار کر دیا تھا، اس وقت ملک کے پورے علاقے میں بہار، بنگال اور اڑیسہ میں دھرم کے نام پر بہت گندگی پھیلی ہوئی تھی۔
ہندی سائنس کا اتہاس صفحہ ۱۱

ان سدھوں سے صوفیائے کرام کا سابقہ پڑا ہے اس کا ثبوت کئی تذکروں سے ملتا ہے، گو رکھ ناتھ سے خود خواجہ معین الدین سے کئی مناظر کے ہوئے ہیں ظاہر ہے کہ اس قسم کی گندگیوں سے صوفی مشائخ کا دامن پاک رہا ہے لیکن وحدت الوجود کے فلسفے کے علاوہ اور بھی بہت سی باتیں فکری طور پر مشترک ملتی ہیں۔ خدا کی ذات میں مکمل ادغام عشق مجازی کو عشق حقیقی کا ذینہ قرار دینا، شراب کو شراب معرفت اور لشے کو عرفان کا مظہر بتانا سماع اور وابستگی جمالی میں خدا کے جلوے دیکھنا اس اشتراک کی چند مثالیں ہیں۔ یہ کہنا البتہ دشوار ہے کہ آیا ان دونوں نے ایک دوسرے کے اثرات قبول کئے ہیں یا آزادانہ طور پر ان نظریات کو اختیار کیا ہے۔

یہاں صوفیوں کے مختلف گروہ اور ان کے نظریاتی اختلافات پر تفصیل سے بحث کرنے کا موقع نہیں ہے، عبد اللہ بن عارف کا محاسبیہ، ابو حنیفہ انصاری کا قصاریہ، بایزید بسطامی کا طیفوریہ، ابوالحسن نوری کا نوریہ، بسترہ کا بسیلیہ، حکیم ترمذی کا حکمیہ، ابوسعید کا خزاریہ، ابو عبد اللہ خضیف کا خفیفیہ، ابوالعباس سیاری کا سیاریہ فرقہ عام طور پر مقبول مانے جاتے ہیں ان کے علاوہ مصر، ترکی، ایران اور ہندوستان میں صوفیوں کے ان گنت سلسلے فروعی اختلافات کے ساتھ قائم ہیں۔ مولوی نقشبندیہ، قادریہ، چشتیہ، نظامیہ ان میں سے صرف چند اہم نام ہیں

کشف المحجوب اور حلمان دمشق کے حولیہ فرقہ کو (جو ایک طرح سے آواگون کا قائل ہے) اور فارس میں یسینی بغدادی کے سلسلے کو مرد و صوفی سلسلوں میں شمار کیا گیا ہے۔ ان گروہوں میں اسلام کے شرعی مفہوم سے بے کرا آریائی پیگنزم تک مختلف رجحانات ملتے ہیں۔

اگر ان مختلف عقائد و نظریات میں فکری وحدت کے نقوش تلاش کئے جائیں اور ان تعلیمات کا پتہ لگایا جائے جن کا اثر عوام الناس نے قبول کیا تو وحدت الوجود کا فلسفہ عشقِ حقیقی اور مجازی کا تصور غم پرستی اور نفس کشی، سماع اور رقص اور باطنیت چند بنیادی ابواب قائم ہوتے ہیں اور ان سے پیدا شدہ انسان دوستی کا نظریہ تصوف کا لازمی آہنگ قرار پاتا ہے۔ سب سے پہلے باطنیت کے فلسفے کو بحجۃ کتاب الملع میں جو تصوف کی سب سے پہلی اہم تصنیف ہے صاف طور پر یہ الفاظ ملتے ہیں۔

.. دنیا میں ہر موجود کا ایک پہلو ظاہری ہے اور ایک باطنی چنانچہ قرآن کا بھی ایک ظاہر ہے اور ایک باطن، حدیث کا بھی ایک ظاہر ہے ایک باطنی کتاب اللہ و سنت رسول کے اسی باطنی پہلو کا نام طریقت ہے، طریقت کتاب اللہ و سنت رسول سے الگ کوئی شے نہیں بلکہ انھیں کے مغز و باطن کا نام ہے۔ (کتاب الملع صفحہ ۲۴-۲۵)

ظاہر ہے کہ اسلامی شریعت اور طریقت کو ہم آہنگ کرنے کی یہ واضح کوشش ہے لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے آہستہ آہستہ ان کا باہمی تضاد ابھرا، ساتویں صدی ہجری میں مشہور صوفی شاعر شیخ فرید الدین عطار کی منطق الطیر میں ایسی کئی حکایات ملتی ہیں جو سکینہ تصور مذہب کی مخالف معلوم ہوتی ہیں۔ حضرت اقدس سے ایک ایسے مقبول بندے کے ذکر و عبادت پر صدائے لبیک پر صدائے لبیک چلی آرہی ہے جو بت کے آگے پرستش کر رہا ہے۔ جب جبریل استفسار کرتے ہیں تو جواب ملتا ہے۔

حق تعالیٰ گفت ہست اول سیاہ زاں نمی دامنم غلط کردست را ہ
از نیا ز شش خوش ہی آید مرا زین نشان وادن ہی باید مرا
گزر عجلت رہ غلط کرون سقط من کہ می دامنم نہ کردم رہ غلط (صفحہ ۹)
اسی طرح ملا عبد الرحمن جامی "لوح" میں فلسفیانہ توجیہ قائم کرتے ہیں۔

یہ امر وجودی بجائے خود خیر محض ہے جس عمل میں شروزم کا پہلو نکلتا ہے وہ
کسی فعل وجودی کا بجائے خود نتیجہ نہیں بلکہ اس اعتبار سے ہے کہ ایک فلاں
امر وجودی نے دوسرے امر وجودی کو معدوم کر دیا۔ (لاحقہ سی ام)
ظاہر ہے کہ یہ سبکی و ہر ی کا نیا فلسفیانہ معیار قائم کرنے کی کوشش ہے گو اس کا
جواز بھی قرآن مجید اسی سے ثابت کیا گیا ہے۔

تصوف کا فکری کا رنامہ یہی ہے کہ اس نے جاگیر دارانہ نظام کی بنیادی قدو
سے جن میں سکہ بند مذہب اور شریعت بھی کسی حد تک شامل تھے الگ ہٹ کر
جذبہ و فکری کے نئے راستے ڈھونڈنے کی کوشش کی جو فی اس نظام سے غیر مطمئن تھے
یہ بات ان کی غم پرستی کے علاوہ ریاست اور شریعت سے ان کی تعلیمات سے بھی ظاہر
ہوتی ہے خواجہ معین الدین چشتی اور پرتھوی راج کی چشمک کی روایت مشہور و نظام الدین
اولیا کا دہلی دربار سے اختلاف اور ہنوز دلی دور است کا لطیفہ دہرانے کی ضرورت
نہیں حتیٰ کہ میرزا مظہر جان جاناں اور خواجہ میر درد کے تعلقات بھی دربار سے خوشگوار
نہیں رہے جس کے متعدد نظائر مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں نقل کئے ہیں۔

اس کے برخلاف صوفیوں کی خانقاہیں عوام کا مرجع بنی رہیں حتیٰ کہ منصور سے
لے کر سرد تک صوفیوں کو سلطنت کے باغیوں کا مددگار کہا جاتا رہا۔ دارا شکوہ اور

اور سرحد کی روایات ہنوز تازہ ہیں۔ اس سے سمجھنا غلط ہے کہ صوفی سیاسی طور پر انقلابی شعور رکھتے تھے یا طبقہ دارانہ جدوجہد کی واضح صفت بندی میں شامل ہو چکے تھے۔

مراد صرف یہ ہے کہ اس دور کے اقدار، اخلاق اور نظام سیاست سے صوفی کافی پریشان خاطر تھے اور اس سے الگ ہٹ کر کوئی راستہ تلاش کرنے کے حق میں تھے۔ وہ مائل بہ زوال قدروں کو رد کرنا چاہتے تھے اور ان کا حل بھی کافی حد تک منفی ہی تھا۔ بہر حال صوفی کی نظروں میں دنیا جاگیردارانہ نظام کے شکنجوں میں کسے ہوئے بے بس جسم کی طرح تھی۔

جاگیردارانہ قدروں اور نظام اخلاق کا ذکر آگیا ہے تو مناسب ہوگا کہ صوفیوں کی نظریاتی بغاوت کا ایک خاکہ پیش کیا جائے نظام اخلاق کو ڈھالنے میں، صدیوں تک اخلاق جلالی، اخلاق اصرہی اور گلستان سعدی کا ہاتھ رہا ہے چونکہ ان کی تعلیمات بڑی حد تک جاگیردارانہ قدروں کی پروردہ تھیں اس لئے یہ اس نظام کے ساتھ ساتھ کافی عرصے تک چلتی رہیں۔ یہ بتانا ضروری ہے کہ خود سعدی بڑی حد تک تصوف کے قائل تھے لیکن ان کا تصوف عام اسلامی اصولوں کا پابند تھا۔

بہر حال اس دور کے نظام اخلاق کی ساری بنیادیں جاگیردارانہ ہیں۔ خاندان اس نظام کا ابتدائی جزو ہے اور جس طرح دنیا کا انتظام خدائے تعالیٰ الملک کا انتظام نعل الشہ (بادشاہ) صوبے کا انتظام پاشا یا گورنر کرتا ہے اسی طرح خاندان کا انتظام اسکے بزرگ کرنا چاہئے اور خاندان کی وحدت کی اقتصادی فلاح و بہبود کی نگہداشت کرنی چاہئے۔ اقتصادی فلاح و بہبود کی ترکیب آج شاید بہت محدود مضامین میں سمجھی جائے گی چونکہ اس دور میں تعلیم کی طرح مخصوص خاندانوں اور طبقوں میں بٹے ہوئے تھے اور وراثت کے اعتبار

سے پیشے اور اعزاز بھی تقسیم ہوتے تھے اس لئے خاندان کے سرغننے کی ذمہ دیت کافی اہم قرار پائی۔ خاندان کے لڑکوں اور لڑکیوں کی شادی کے ساتھ ہی جہیز اور انتقال جائیداد اور وراثت وغیرہ کے سوال وابستہ تھے، اس لئے خاندان کی اقتصادی خوش حالی کے پیش نظر یہ رشتے بھی خاندان کے بزرگ ہی کے زیر اقتدار قرار پائے۔

عیائیتا قی نقطہ نظر سے تو یہ کام خود لڑکے اور لڑکی کا تھا کہ وہ مناسب سماجی رفاقت اور جنسی آسودگی کے مقاصد کی تکمیل کے لئے رد و اختیار کے طریقے سے اپنا رفیق حیات تلاش کرتے مگر چونکہ شادی ایک اقتصادی ادارہ بھی بن چکی تھی اس لئے خاندان کے سرگرمیہ کے لئے یہ ضروری ٹھہرا کہ وہ نجیب اور متمول خاندان دیکھ کر اپنے خاندان والوں کی شادی کرے اور اگر اس کے انتخاب سے وہ آسودہ نہ ہوں تو سماجی رفاقت کے لئے امر اور جنسی آسودگی کے لئے طوائف اور گھریلو کمیزوں کے ادارے قائم کر دے گئے تھے جن سے پیدا شدہ اولاد وراثت کی حقدار نہیں تھی اور اس طرح یہ انتظام خاندان کے اقتصادی مستقبل میں خلل نہیں ڈالتا تھا۔

اس طرح روزگار کا تعین وراثت کے اختیار میں تھا اور انسان کی سماجی اور جذباتی زندگی جاگیر دارانہ استبداد کی نذر ہو چکی تھی صوفیوں نے روزگار اور ازدواج کے اس جبری شکنجے سے بغاوت کی اور پرانے نظام اقتدار میں ایک بے جان مہرے کی طرح بڑے رہنے سے انکار کیا۔ اسی طرح رندی و مستی کا تصور پیدا ہوا، عافیت کا یہ شہر

محض جمہوریت کا پیدا کر دیا نہیں سر
 صلاح کا رکھا و من خراب بسا
 بہیں تفاوت انکجاست باکجا
 بلکہ ایک اہم جذباتی تجربے کا منظر ہے۔

روزگار کے جبری انتخاب کا جواب ترک دنیا کی شکل میں ظاہر ہوا اور جذباتی پابندی کا رد عمل عشق و رسوائی کے اعلان کی صورت میں۔

عشق و محوس میں امتیاز کرنے کے باوجود صوفیاء نے کبھی بھی عشق مجازی کو بالکل رد نہیں کیا ہے۔ ان کا قول تھا کہ عشق مجازی دل میں وہ اضطراب لگن، سوز و گداز اور صفائی پیدا کرتا ہے جو عرفان یزدانی کے لئے ضروری ہے، بندوں سے جذباتی وابستگی نور معرفت بخشتی ہے، نظام الدین اولیاء اور خسرو کی وابستگی کی لاتعداد روایتیں مشہور ہیں شیخ علی بن عثمان بھیری بابا داتا گنج بخش جن کی تصنیف کشف المحجوب آج بھی تصوف کے اہم ترین صحیفہ بنی ہوئی ہے اعتراف کرتے ہیں۔

”مجھ علی بن عثمان جلالی کو اسٹڈ نے گیارہ سال تک نزدیج کی مصیبت سے محفوظ رکھا اس کے بعد فقہاء الہی یہ ہوئی کہ میں آزمائش میں برسوں چنانچہ بغیر شکل دیکھے محض دوسروں سے اوصاف سن کر میرا ظاہر و باطن اس میں گرفتار رہا۔ یہاں تک کہ قریب تھا کہ میرا دین تباہ ہو جائے کہ حق تعالیٰ نے کمال لطف و کرم سے میری دست گیری کی۔“ (کشف المحجوب صفحہ ۲۸)

بحوالہ تصوف اور اسلام مصنفہ مولانا عبدالحق صاحب

اسی طرح میرزا جان جاناں اور عبدالحق بابا کی قلبی وابستگی افسانہ بنی ہوئی ہے مقامات منظری میں میرزا مظہر جان جاناں کے صاحبزادے اپنے والد کی زبانی بیان کرتے ہیں۔

”می فرمودند کہ جاذبہ محبت من آن قدر رسالہ و عوارض جسمانی شاہداں بر

طلبیوت من ظاہری شود ایک بار جو ان کے منظر و نظر پر دستپا کر دیا نیز تپ

عارض مشدود سے درآخورد و اثر وادار من پدید آمد“ (صفحہ ۱۶)

بحوالہ آب حیات کا تنقیدی مطالعہ مصنفہ سید سعید حسن ضوی

انہی میرزا جان جاناں کے والد محترم میرزا جان لڑکے کو وصیت کرتے ہیں۔
 ”ہر کہ دانش عشق بیشتہ نمی شود، و خاشاک طبیعت او سوخته ذپاک نمی گردد
 زمین طبیعت او صلا حیت تخم محبت الہی ندارد۔ زیرا کہ عشق مجازی زمینہ عشق
 حقیقی است، پس مادامہ کہ رشتہ عشق مجازی طوق گلو کردند (خود را) در کوچہ
 بازار رسوا و خوار نہ سازد روح فقیر از شمار اضی نخواہد شد۔“

معمولات منظر می صفیہ (۱۱) بحوالہ ایضاً

قلبی وابستگی صوفیاء کے فلسفہ حیات میں خاص اہمیت رکھتی ہے انھوں نے اسے
 عشق قرار دیا اور ہوس سے ممتاز اور الگ جذبہ بتایا، ہوس جسمانی اور مادی ضروریات
 کے حصول کو پیش نظر رکھتی ہے لیکن عشق محبوب سے اس درجہ رگاو قائم کر لیتا ہے کہ اپنی
 ساری خواہشات حتیٰ کہ اپنی شخصیت کو بھی محبوب کی مرضی کے تابع کر دیتا ہے۔ یہ گویا تہذیب
 نفس کی پہلی منزل اور غم اس کا حاصل ہے جو غم کا جس درجہ ہوگا ہوتا ہے اور ذاتی آرزو پرستی
 اور نفس کشی پر جتنا قادر ہوتا ہے اتنا ہی اسے عرفان و ادراک کی منزلوں سے آگہی ملتی ہے
 غم کا یہ تصور محض مہول اور منفی نہیں کہیں کہیں اثباتی شکل بھی اختیار کر لیتا ہے اور
 اس کے سلسلے غم کائنات سے جا ملنے میں غم گویا آرزوؤں کا حاصل ہے کیونکہ تہذیب نفس کا لازمی
 نتیجہ ذاتی مسرت اور انفرادی خواہشات کو کچل ڈالنا ہے لہذا اس سے پیدا شدہ غم خود
 نفس اور آرزو مندی کا حاصل ٹھہرا۔ یہ زندگی سوانے آرزو کے اور کیا ہے؛ لہذا غم حاصل
 حیات قرار پاتا ہے۔

اس غم حیات میں ہم سب برابر کے شریک ہیں نہیں سے انسانی برادری کا مفہوم
 اور انسان دوستی کا تصور پیدا ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ دکھ درد رقت و گریہ، درد و الم

صوفیاء کے بہترین مشاغل رہے ہیں، ان کی فائز میں ہمیشہ مرجع خلافت رہی ہیں اور انہوں نے بادشاہ وقت کی ذریعہ گری کرنے سے بہت کچھ استرازا کیا ہے یہاں سے لوگ اپنی مرادیں حاصل کرنے، خیرات لینے، حتیٰ کہ بیماری سے شفا پانے کے لئے رجوع کیا کرتے تھے۔

یہاں تصوف کے نظریاتی شعور پر بحث کرنے کا موقع نہیں ہے۔ درہ اس کی انسانی دوستی اور وحدت الوجود کے عقائد کی فلسفیانہ بنیادوں کا جائزہ لیا جاتا، ان کے طریق کار کے بارے میں اتنی بات ہر شخص جانتا ہے و غلط و جبر کے بجائے، محبت اور تلقین ان کی تبلیغ کے ذرائع تھے، مذہب کے مدعیوں کی طرح صوفیوں نے انسانوں کو ایک مذہب اور دوسرے مذہب کی صفوں میں تقسیم نہیں کیا بلکہ اکثر انھیں ایک وحدت تسلیم کیا ہے۔ ظاہری رسوم کے فرق کو نظر انداز کیا ہے اور جتھ بندی کے بجائے ہمہ گیر انسان دوستی کی نظیریں قائم کی ہیں یہی وجہ ہے کہ کج بھی نظام الدین اولیا اور خواجہ معین الدین چشتی کی درگاہیں تمام مذاہب کے ماننے والوں میں مقبول ہیں۔

صوفیوں کے نزدیک ساری دنیا حسن کامل یا ذات مطلق کی پرچھائیں کے سوا اور کچھ نہیں، اس کے تمام تراجز اکم و بیش ان کو عزیز ہیں۔ دنیا محبوب حقیقی کا پر تو ہے، اور انسان کا اعلیٰ ترین آدرش یہی ہو سکتا ہے کہ وہ اس نور کا عرفان حاصل کرے اس لئے صوفیاء مذہبی رسوم کی پابندی سے زیادہ تزکیہ نفس اور عرفان ذات کی تبلیغ کرتے ہیں ان کے نزدیک روز عرفان صرف باطنی کشش، و وجدان کے ذریعہ حاصل ہو سکتے تھے اور اس کے ذریعہ ہر و مرشد کی رہنمائی، عشق مجازی سے دل میں گداز پیدا ہونا اور معرفت کی مختلف منزلیں طے کرنا ضروری تھا۔

اس پس منظر میں غور کیجئے تو اردو شاعری کا نگری ذخیرہ تصوف کی روشنی میں

واضح ہوتا دکھائی دیتا ہے، خرد کا مذاق اڑانا جذب و جنون اور رسوائی سے محبت کرنا اور اس کی دوسری باتوں کا سبب سمجھ میں آنے لگتا ہے۔ بقول حاتم:

اے خرد والو مبارک ہو تمہیں سرزانی

ہم ہوں اور وحشت ہو اور صحرا ہو اور دیوانگی

اسی طرح عشق کے ساتھ غم کا لازمی عنصر ملا اور ناصح کا مذاق اڑانا، کفر سے تعلق

اسلام سے بیزاری، انسان دوستی کا بھیم شراب مستی کے تذکرے اسی فکری پس منظر کا جز و معلوم ہونے لگتے ہیں اور جاگیر دارانہ دور کی سکہ بند قدروں کے خلافت بغاوت کا منظر معلوم ہوتے ہیں، یہ ضرور ہے کہ ان کے سامنے نئی قدروں کے خاکے واضح نہیں تھے، یہ بھی صحیح ہے کہ بعد میں تصوف اور شاعری میں یہ قدریں محض روایتی اصطلاحیں بن کر انحطاط کا شکار ہو گئیں مگر اپنی ابتدائی شکل میں یہ صحت مند قدروں کی تلاش اور مذہب و ریاست کی اجارہ داری کے خلافت تحریک تھی، اس بات کو فراموش نہ کرنا چاہئے کہ ہر عہد کے تصوف میں دو واضح رجحانات ملتے رہے ہیں۔ ایک اسلامی شریعت کا تاج ہے اور دوسرا اسلامی شریعت سے سرتابی کا قابل ہے یہاں صرف دوسرے رجحان سے بحث کی گئی ہے۔

ہندوستان میں تصوف کے اثرات کا مطالعہ تفصیل طلب موضوع ہے لیکن اس کا

ہلکا سا خاکہ سامنے رکھے بغیر اردو شاعری کے متصفیانہ رشتوں کو اچھی طرح سمجھنا دشوار ہوگا، مولانا عبدالحق کے رسالے ”اردو کی نشوونما“ میں صوفیاء کرام کا کلام سے اردو ادب و زبان کی تربیت میں صوفیاء کی خدمات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے، داتا گنج بخش، نظام الدین اولیا، امیر خسرو، خواجہ مصطفیٰ الدین حسینی، مخدوم اشرف جہانگیر اور خواجہ گیسو دراز اور

دوسرے بزرگ تبلیغ اور محبت کا عالمگیر پیغام لے کر ہندوستان کے کونے کونے میں پھیل گئے۔

اس عہد میں برج یا فی سدھوں کی تحریک موجود تھی اور اپنے انحطاطی دور میں داخل ہو چکی تھی، ان سے صوفیا کے محسوس کے عام طور پر ہوتے رہتے تھے پھر فارسی ادبیات کے اثر سے صوفی تعلیمات عام ہو رہی تھیں، اس کے کچھ عرصے بعد قطبن منجھن اکبر اور سید محمد جاسی کی تصانیف کا پتہ چلتا ہے اور ہندی ادبیات میں جگتی کی تحریک شروع ہوتی ہے جگتی تحریک کی پریم مارگی شا کھا جس کے امام سید محمد جاسی ہیں) میں صوفی اثرات صاف طور پر چھکتے ہیں، اودھی میں اپنی مشہور منظوم داستان پدمات میں جاسی نے تمثیلی انداز میں صوفی تعلیمات کا لب لباب پیش کیا ہے پدینی گویا عرفان یزدانی کی مظہر ہے، علاؤ الدین نفس ہے قلعہ جسم ہے اس طرح ایک سچے صوفی کے انداز میں جاسی نے ذکر نفس اور عرفان ذات کی تلقین کرتے ہیں۔ کبیر کا انداز ذرا مختلف ہے لیکن ان کی فکر میں بھی تصوف کے واضح اثرات تلاش کئے جاسکتے ہیں۔

اکبر کے عہد میں سلیم چشتی اور دوسرے صوفیا کا تذکرہ ملتا ہے، یہ بالکل غیر مناسبت نہ ہوگا اگر اکبر کے نو رہنمائی میں صوفی اثرات کی تلاش کی جائے۔ ابوالفضل فیضی، شاہ مبارک اور دربار اکبری کے دوسرے اکابرین نے صوفیوں کی طرح مذہب کے رسمی اور ظاہری شعائر کو رو کر کے اصل روحانیت تک پہنچنے کا درس دیا اور ان کی فکر کا صوفیا سے متاثر ہونا حیرت کی بات نہیں۔

جہانگیر کے عہد میں وہ خط امتیاز جو صوفی اور مولوی کے درمیان بڑھتا جا رہا تھا ایک واضح شکل اختیار کرنے لگا مجدد الف ثانی نے تصوف کو غیر اسلامی عناصر و دیدانت

آتش پرستی اور دوسرے غیر مسلم اثرات سے پاک کرنے کی آواز بلند کی، مجدد کی تطہیر کی کوشش سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ اس وقت ہندوستان میں صوفیا کا ادارہ اسلام کے مذہبی ادارے سے بہت کچھ منفرد اور متضاد ہو گیا تھا۔

دکن میں ملا وجہی کی "سب رس" اور دوسری صوفی تمثیلوں کا نام بھی قابل ذکر ہے جنہوں نے کسی حد تک جاسی کے تمثیلی پیرایے کو تصوف کے فلسفے کی ترویج کے لئے اختیار کیا۔ اورنگ زیب کے عہد میں شریعت اور طریقت کی جنگ بہت واضح ہو کر سامنے آگئی تھی۔ داراشکوہ نے تصوف اور ویدانت میں اقدار مشترک کی تلاش کی کوشش کی تھی اور اس لحاظ سے سفینہ الاولیا اور مجمع البحرین انقلابی صحیفے کہے جاسکتے ہیں کیونکہ وہ مذاہب کے ظاہری تفرقوں اور شعائر و رسوم کے اختلافات سے بلند ہو کر فکری اور روحانی ہم آہنگی ایک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں

اورنگ زیب کے عہد میں سرمد کی شہادت شریعت اور طریقت کی آویزش کا نمائندہ درخت ہے، سرمد پر بہت کچھ اس قسم کے الزامات عائد کئے گئے جن کا تذکرہ منسور طراج کے سلسلے میں آچکا ہے انہیں بھی غیر اسلامی تعلیمات کی ترویج، سیاسی منافرت اور باغیانہ خیالات کی اشاعت اور شرک و کفر کے کلمات کی پاداش میں دار پر کھینچا گیا۔

مغلیہ سلطنت کے انحطاطی دور میں شریعت اور طریقت کی یہ آویزش شاہ ولی اللہ اور شاہ عبدالعزیز کی تصانیف میں اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے، اسی دور میں ولی کا دیوان دہلی آتا ہے اور اگر خود ولی کے دہلی آنے اور سعد الشکشاں سے، جو صوفی بزرگ تھے ملنے کی روایت صحیح ہے تو ان کی نصیحت بہت اہم ہے کہ وہ تمام مضامین جو فارسی میں بیکار پڑے ہوئے ہیں انہیں ریختہ کی شاعری میں منتقل ہونا چاہئے۔

اسخطاطی دور کی دہلی قوالیوں، عرسوں اور صوفیوں کی مجاہدیں، گانے، سرود، شہید چراغ دہلوی، خواجہ سہار الدین اور دوسرے بزرگوں کے مزار مرجع عوام بنے ہوئے تھے اسکے علاوہ میرزا منظر جان، جاناں اور خواجہ میر درد کی صحبتیں بڑی بابرکت اور احترام کی مستحق سمجھی جاتی تھیں صوفی ہونا فیشن میں داخل ہو گیا تھا اور تصوف کے اراد و تعلیمات سے واقفیت ہٹا دی تھی اور علم کی نشانی بھی جاتی تھی۔

صوفیوں کی یہ فائقہ میں کس طرح تہذیبی زندگی کا مرکز بن گئی تھیں اس کا اندازہ آب حیات کے اس لطیفے سے لگایا جاسکتا ہے جو خواجہ میر درد کے سلسلے میں مولانا محمد حسین آزاد نے نقل کیا ہے :-

”موسیقی میں اچھی دستگاہ تھی بڑے بڑے باکمال گویے اپنی چیزیں بنظر اصلاح لاکر سنایا کرتے تھے.... معمول تھا کہ ہر مہینے کی دوسری اور چوبیسویں تاریخ کو شہر کے بڑے بڑے کلا دنت، ڈوم، گویے اور صاحب کمال اہل ذوق جمع ہوتے تھے اور معرفت کی چیزیں بجاتے تھے، یہ دن ان کے کسی بزرگ کی وفات کے ہیں... مولوی شاہ عبدالعزیز کا گھر انا اور یہ خاندان ایک محلے میں رہتے تھے۔ ان کے والد مرحوم کے زمانے میں شاہ صاحب عالم طفولیت میں تھے، ایک دن اس محلے میں چلے گئے اور خواجہ صاحب کے پاس جا بیٹھے، ان کی مرید بہت سی کنچدیاں بھی تھیں اور چونکہ اس وقت رخصت ہوا چاہتی تھیں باوجودیکہ مولوی صاحب بچہ تھے مگر ان کا مقیم اور طرز نظر دیکھ کر خواجہ صاحب اعتراف کو پا گئے اور کہا کہ فقیر کے نزدیک تو یہ سب ماں بہنیں ہیں۔“

مولوی صاحب نے کہا کہ ماں بہنوں کو عوام الناس میں لے کر بیٹھنا کیا مناسب ہے؟
(آب حیات صفحہ ۱۸۷)

اس واقعہ سے شریعت اور طریقت کے باہمی تعلقات ہی پر روشنی نہیں پڑتی بلکہ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح صوفیوں کی یہ خالقانہ جملہ فنون کامرکزی ہوئی تھیں یہی قول شاعروں کے کلام کو ایک جگہ سے دوسری جگہ لے جاتے تھے اور انہیں کی داد سخن سے شعرا کو شہرت اور کمال کی سندیں ملتی تھیں چنانچہ ولی اور میر کا کلام ایک شہر سے دوسرے شہر تک سوغات کے طور پر جاتا تھا۔

اس مختصر سے خاکے سے اتنا اندازہ ضرور ہو سکتا ہے کہ تصوف نے اردو شاعری کا ذہنی پس منظر بنانے میں کافی اہم حصہ لیا ہے اور تصوف کی اصطلاحیں، اس کی قدیں اور تصورات بڑی تیزی سے اردو شاعری میں منتقل ہونے لگے جتنی کہ وہ لوگ بھی جو صوفی نہیں تھے تصوف کو برائے شعر گفتن خوب است کہہ کر اختیار کرنے لگے، اس طرح کلاسیکی ادب کے مطالعہ اور اس کے سماجی رُخ کو سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ اس انقلابی فریضے کو بھی سامنے رکھا جائے جو سماج کو سکہ بندی سے بچانے میں تصوف اور اس کی اصطلاحوں نے ادا کیا ہے۔

تصوف کے مطالعے اور اردو ادب پر اس کے اثرات کے بارے میں صحیح نقطہ نظر کیا ہو سکتا ہے؟ کیا تصوف کو محض نفی خودی، اوہام پرستی اور انحطاط پذیر ی کا فلسفہ کہہ کر دیکر نا مناسب ہوگا؟ اس میں شک نہیں کہ تصوف اپنی ابتدائی شکل میں اسلامی شریعت سے الگ کوئی حیثیت نہیں رکھتا، لیکن جب اس نے ایک منفرد اور امتیازی نظام کی شکل اختیار کی اور اس وقت اس کی اصل رُخ احتجاجی تھی خود انکاری اور جمہوریت جتنی کہ وہ شریعت اور ریاست کے جبر کے خلاف آواز اٹھاتا ہے، جس اور جاگیر انہ قدروں کے شکنجے کو توڑنے کے لئے وہ زہری اور بنیاد شکنوں غلطیوں کا سبق دیتا ہے اور ایک حوصلہ بخش اور

انقلابی عمل بن کر سامنے آتا ہے

اُردو شاعری پر اس کے اخراجات سے بحث کرتے ہوئے عوام پر تصوف کے اثرات پر زیادہ توجہ کرنے کی ضرورت ہے، عوام نے تصوف کو شریعت سے الگ نظام مانا ہے جہاں مولوی سے گھبرائے ہیں وہاں وہ صوفی کے ساتھ دل کا درد بانٹنے کے لئے پہنچے ہیں وحدت الوجود کی تعلیمات نے رواداری اور ہمہ گیر نقطہ نظر کو دلچ دیا اور عرفانِ عشق کے تصور نے مجازی اور حقیقی عشق اور انسان دوستی کو ہماری فکر کا محور بنا دیا۔

اس کا انکار نہیں کیا جاسکتا کہ صوفیوں کا ادارہ اپنے انخطاطی دور میں مختلف قسم کی خرابیوں کی آماجگاہ بن کر رہ گیا۔ تصوف بھی بہت کچھ ظاہر پرستی میں گرفتار ہو چکا تھا مزار پرستی، سماع پرستی، تعویذ، گندے اندرونِ نیا زاد اور توہمات نے تصوف کی باطنیت روحانی آہنگ اور تزکیہ نفس کی تعلیمات کو بھلی سطح پر لٹا ڈالا اور یہ ایک مریضانہ منہفی اور مہولیت پسند تحریک بن کر رہ گئی۔

لیکن ان تمام کمزوریوں کے باوجود تصوف کی حیات آفریں روایات کو فراموش نہ کرنا چاہئے، جو تحریک مادی آسودگی کو ٹھکرا کر نفس کشی اور ریاضت کی تعلیم دے، درباروں کے تعیش کے برخلاف عوام کے دکھ درد سے رشتے جوڑے، عیش و نشاط کی جگہ خراب رہنے اور قربانی کرنے کا حوصلہ بخشنے وہ محض انخطاطی نہیں ہو سکتی۔

جس تصوف نے ہماری شاعری کی تشکیل کی ہے اس کی روح سماجی احتجاج ہے جس وقت تک اس سماجی احتجاج کے آہنگ کی پردہ دری نہ کی جائے گی اس وقت تک ہماری غزل کی اصطلاحات اور ہمارے کلاسیکی ادب کی صحیح نظریاتی سمت معین کرنے میں خاطر خواہ کامیابی نہ ہو سکے گی۔

۱۹۵۴ء

روایت اور انفرادیت

ادیب اور اس کے قاری کے درمیان کیا شے مشترک ہے؟ سب سے پہلے وہ الفاظ جو کسی قدر ملتی جلتی شکلیں اور تقریباً یکساں قسم کے تاثرات پیدا کرتے ہیں۔ پھر ادبی پسند اور نا پسندیدگی کا ایک ایسا معیار ہے جسے کم و بیش دونوں تسلیم کرتے ہیں، تیسرے وہ لمحہ جسے حال کہتے ہیں اور جو ایک طرف ادیب بہاورد دوسری طرف اس کے پڑھنے والوں پر اپنے اثرات چھوڑ رہا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس لمحہ کے تاثرات میں بھی دونوں کے درمیان ایک قدر مشترک ہے اور وہ عصری مسائل اور حالات سے ایک خاص طریقے پر اثر قبول کرنے کا اسلوب معین کرتی ہے۔

انسان کی کوئی نسل خالی الذہن اور سادہ دماغ پیدا نہیں ہوئی، اس کو ہیدائش ہی سے روایات کا ایک ذخیرہ ملا ہے جس نے اسے بہت کچھ عادتیں بخشی ہیں، کچھ تجربے دیے ہیں، کچھ رد عمل کے اسلوب اور کچھ اشارے اور آوازیں دی ہیں، سیدھی سادی شکل میں یہی مشترک ورثہ ہماری امانت ہے جس کے بغیر نہ ہم ایک دوسرے کے جذبات کو سمجھ سکتے ہیں اور نہ اپنے جذبات دوسروں تک پہنچا سکتے ہیں۔

ادبی روایت کا بھی کچھ یہی حال ہے جسے ہم مذاقِ عصر سے تعبیر کرتے ہیں وہ بہت کچھ ماضی کی ادبی پسندیدگی اور نا پسندیدگی کے معیاروں سے بنتا ہے اس طرح گویا ادبی روایت ماضی کا وہ حصہ ہے جو آج بھی شاداب اور توانا شکل میں ہمارے ادبی مزاج میں زندہ ہے۔ ظاہر

ہے کہ ماضی کے اس حصے کے زندہ رہنے کا صرف ایک جواز ہو سکتا ہے وہ یہ ہے کہ اس کی اہمیت صرف چند افراد، ایک مختصر تہذیبی حلقے، یا ایک مخصوص دور کی حد بندیوں میں محدود نہ ہو بلکہ وہ ایسے عظیم تر مسائل تک ساقی حاصل کر سکے جو پچھلے دور ہی میں زندہ اور تابناک نہیں تھے بلکہ آج بھی بڑی حد تک اہم ہیں۔

کوئی کچھ بھی کہے، تاریخ کی روایت آج کی زندہ روایت نہیں ہے کیونکہ اس کلام کی فنی اور فکری اہمیت صرف ایک مخصوص دور اور ایک محدود حلقے کے لئے تھی لیکن غالب اور میر کے اشعار آج بھی نہیں مر سکے کیونکہ ان کی رسائی ان ابدی اور عام انسانی قدروں تک ہے جو ہنوز ان کے ہموطنوں کو ٹپا رہی ہیں جس قدر کوئی ادیب اہمیت کا یہ دائرہ وسیع کر سکے گا، اسی قدر اس کی روایت مستقبل کو بہت دور تک احاطہ کر سکے گی، اس سے یہ مراد نہیں کہ فن کار اپنے وقت اور مقام سے بے بہرہ ہو جائے یا لمحہ گزراں اور ہنگامی مسئلوں سے بے تعلق ہو جائے لیکن یہ ضرور ہے کہ اس ایک لمحہ میں اسے ابد کی حقیقتوں کی پرچھائیاں اور ہنگامی مسئلوں میں انسانی زندگی کی اہم قدروں کا جلوہ دیکھنا چاہئے۔

اس طرح فن کار کا اپنی روایت سے دوہرا رشتہ ہے۔ وہ اس سے سیکھتا ہے کہ کن چیزوں نے اس کے قارئین کو متاثر کیا، ان کی شخصیت، ان کے تہذیبی مزاج، ان کے احساس و تاثر کے راستے کیا ہیں، کون سی تصویروں اور شبیہوں نے انہیں ترپایا ہے۔ دوسری طرف وہ ترسیل افکار کے اس ذریعے کو نئے افکار کے لئے کام میں لاتا ہے اور اس طرح روایات کی تشکیل میں مدد کرتا ہے۔ روایات کی تشکیل کی ضرورت اس لئے بڑھتی ہے کہ نئی حقیقتیں وجود میں آتی رہتی ہیں اور ان کے ماتحت کلام کی روایات میں بھی کچھ زیادہ مقبول اور کچھ کم مقبول ہوتی رہتی ہیں اس طرح ہر ایک ادبی نسل اپنی روایات کو منتخب کرتی ہے اور جو نسل جس قماش کی روایات کی مستحق ہوتی ہے

اسے وہی نصیب ہوتی ہیں کل شبلی اور حالی کے لئے سعدی اور حافظ کی روایات حقیقی اور تابناک تھیں
آج کی نس کے ہاتھ سے ان بزرگوں کے دامن دور جا چکے ہیں آج اقبال ہماری روایت کا معما
ہے، شاید سومر سٹام، گورکی، موباساں اور مایکافسکی بھی۔

ابذا محنت مندر روایت کی تشکیل صرف ایک بیدار مغز انفرادیت کے ہاتھوں ہی ممکن ہو سکتا تھا
حالی اور اقبال جیسے شعرا جنہوں نے شاعری کے ڈھلے ڈھلاے سانچوں سے آگے قدم بڑھایا، رشک
زند یاد آغ اور امیر مینائی سے زیادہ روایت کی روح کو پہچانتے تھے کیونکہ وہ صرف روایت کے
نقش قدم پر چلنے اور آثار قدیمہ کی پرستش کرنے کے قائل نہ تھے، بلکہ اس کی تعمیر و ترمیم کرتے تھے
اور اس کی روح تک سائی رکھتے تھے، اس کے نقلی طبع کو اتار کر اس کے حقیقی حسن کی تابناکی میں نئے پیر
تلاشنا چاہتے تھے۔ اس طرح یہ بات واضح ہوتی ہے کہ روایت ہمیشہ رہ کر ہی انفرادیت قائم رہ سکتی ہے۔
لیکن اس رشتہ کی نوعیت کیا ہو؟ ظاہر ہے یہ رشتہ تخلیقی ہوگا تقلیدی نہیں ہو سکتا اور
اس کا استحکام صرف اس کوشش کے زیر اثر ہوگا جو نئی حقیقتوں سے پیدا شدہ رد عمل کو روایت
کے قائم کئے ہوئے ادبی معیار کے مطابق ڈھالنے کے سلسلے میں کی جائے گی، مثال کے طور پر
عہد جدید میں جمہوری قدروں کی تلاش نے ایک بار نظیر اکبر آبادی کو زندہ کیا اور ادب سے دروندی
اور سادگی ادا کی تلاش نے میر کی یاد تازہ کی۔

ذاتی جوہر کی نشوونما صرف ایک ہی صورت میں ممکن ہے اور وہ یہ کہ ہم روایت کے تخلیقی شعور کو سمجھو
آج کے دور میں زندہ لایں اس سے مراد یہ ہے کہ آج کے مسائل کو بوری فکری اور فلسفیانہ وسعت کے
ساتھ احاطہ کریں، یہ روایت کے شعور کے بغیر ممکن نہیں ہے یہی وجہ ہے کہ آج ہمارا ادب صرف ہنگامی
لمحوں اور صحافتی واقعات کی نذر ہو رہا ہے اور ہمارے ادیب ان واقعات میں عام انسانی قدروں
کی کڑیاں نہیں دیکھ پا رہے ہیں اور یا نثر و نظم محض دماغی سیر ہوئی جا رہی ہیں۔

انفرادیت کی تعمیر کے معنی یہ نہیں ہو سکتے کہ وہ اجتماعیت سے ٹکرائے یا اس سے قطع نظر کرے۔
 آج کی انفرادیت اپنی شخصیت اور آواز، کے شدید احساس کو چھوڑے بغیر اپنے افکار و مسائل کیلئے
 ایسے موضوع اور جذبات تلاش کرے گی جو زیادہ سے زیادہ انسانوں کے لئے زیادہ سے زیادہ
 عرصے کے لئے اہم اور حقیقی حیثیت رکھتے ہوں۔ یہ کام فارمولوں سے نہیں ہوگا، فارمولے تخلیقی فکر
 کے افلاس کا ثبوت ہیں۔ اجتماعی فکر انفرادی غور و فکر میں مدد دے سکتی ہے اس کا نعم البدل نہیں بن سکتی۔
 شاید اردو ادب میں بھی ایک ایسی ہی روایت خیر شخصیت کی آمد کے لئے سارے اہتمام
 مکمل ہو چکے ہیں، بہت عرصے تک ہمارے ادیب روایت پرستی کے سایے میں پناہ لیتے رہے ہیں لیکن
 اقبال کے بعد کوئی ایسی شخصیت پیدا نہیں ہوئی جو سماجی اہمیت کے موضوع اور جذبے کو لے کر
 روایات کی ایک نئی تدوین کرتی اور زندگی کے بارے میں ایک نقطہ نظر یا فلسفہ فکر پیش کرنے کی
 کوشش کرتی۔ راشد کی ابتدائی کوشش کے جلد ختم ہو جانے کی ایک بہت بڑی وجہ یہ بھی تھی۔
 اس کے فکری مواد کو برقرار رکھنے اور زندگی کی طرف نمایاں اور ہمہ گیر نقطہ نظر پیش کرنے کی
 سکت اس نسل میں موجود نہ تھی۔

نئی انفرادیت کے معنی یہ ہیں کہ وہ کلاسیکی روایات کی روشنی میں آج زندگی کی طرف
 اپنا ہمہ گیر نقطہ نظر منضبط کر سکے۔ آج کے مسائل میں ابدیت کی جھلکیاں دیکھ سکے، ادبی حسن و ترتیب
 نغمہ اور جمالیاتی آسودگی کے نئے پیکر تراش سکے اور اس طرح آج کی وسیع سماجی اہمیت کے موضوع
 کا رشتہ کلاسیکی حسن اور روایات کے عظیم کازنامے سے استوار کر سکے۔

نوٹ :- اس مضمون میں اہمیت کا لفظ SIGNIFICANCE کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔

۳۱ اگست ۱۹۵۲ء